


مجلة أدبية ثقافية شهرية
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت
العدد ٣١٤ ـ سبتمبر ١٩٩٦




# البيان

العدد 314 ـ سبتمبر 1996

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت



رئيس التحرير:

خالد عبد اللطيف رمضان

نائب رئيس التحرير:

يعقوب عبد العزيز الرشيد

سكرتير التحرير:

نذير جعفر

مستشارو التحرير:

د. سليمان الشطي

د. خليفة الوقيان

ليلى العثمان

يعقوب السبيعي



## ثمن العدد

الكويت 500 فلس، البحرين 500 فلس، قطر 5 ريالات، دولة الإمارات 5 دراهم، عمان نصف ريال، السعودية 5 ريالات، سورية 75 ليرة، مصر جنيهان، المغرب 5 دراهم.

## الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.

للأفراد في الخارج 15 دينار أو ما يعادلها.

للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.

للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.



## المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان

ص. ب34043 العديلية ـ الكويت

الرمز البريدي 73251

هاتف المجلة: 2518286

هاتف الرابطة: 2510602/2518282

فاكس: 2510603


## إشارات:

1 ـ المواد المنشورة في المجلة تعبر عن آراء أصحابها فقط. 2 ـ الأعمال الإبداعية والبحوث الأكاديمية تحال إلى مختصين كل في مجاله للبت في صلاحيتها. 3 ـ ترتيب مواد العدد يتم وفق اعتبارات فنية لا علاقة لها بمكانة الكاتب أو أهمية المادة. 4 ـ المواد المرسلة تكون خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة لأي جهة أخرى. 5 ـ يفضل أن تكون المواد المرسلة للمجلة مطبوعة على الآلة الكاتبة ولا تقبل إلا النسخ الأصلية. 6 ـ أصول المواد المرسلة لا ترد إلى أصحابها، سواء نشرت أم لم تنشر. 7 ـ يرجى من كتاب المجلة تزويدها بنبذة عنهم مع أرقام هواتفهم وصور فوتوغرافية لهم.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(314) September 1996



**Al Bayan**

Editor-in- chief

Khaled Abdul-Latif Ramadan

Deputy Editor-in -chief

Yacoub Abdul-aziz Al-rsheid

Editorial Secretary

Natheer Jafar

Editorial Consultants

Dr. Suliman Al-shatti

Dr. Khalifa Al-Wugayan

Layla Al-Othman

Yacoub Al-Sbeiai

**Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.0. Box: 34043
Audilyia -kuwait
Code: 73251
Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286
2518282-2510602**

## كلمة البيان

## عبدالرزاق البصير

ليس من المستغرب أبدا اذا رأينا بعض الاشخاص المثقفين ثقافة واسعة، المتكونة من الثقافة العربية والأجنبية والتي جعلت من صاحبها يحمل فكرا مستنيرا يجعله متمسكا بهويته العربية لا يرى ما نعا من أن نأخذ من الحضارة الغربية أخذا بقدر، فلا يجوز أن نعتقد بأن كل ما تشتمل عليه حضارة الغرب صالح لنا، فإننا إن فعلنا ذلك نصبح ممسوخين، فلسنا عربا مسلمين ولسنا غربيين.

قل ليس من المستغرب ان تجد مثل هذا الشخص مملوء النفس من الاحباط، ذلك أن كل ما يجري في حياتنا معشر العرب والمسلمين يكاد يملأ النفس بالقنوط، وهذا واضح لكل من يمعن النظر متعمقا في الجانب السياسي والفكري، فقد كانت أوضاعنا قبل أربعين سنة تقرب آمالنا من التحقيق، ولنتذكر بهذه المناسبة

ما كانت تنشره الصحف العربية الصادرة في مصر والشام والعراق من دراسات وبحوث تدعو الى وحدة هذه الامة في تلك الفترة ويقال مثل ذلك في وسائل اعلامنا المسموعة، فالتلفاز لم تكن له القوة التي يتصف بها في هذه الآونة، ولقد أصبحت الامة العربية في تلك الفترة محترمة مسموعة الكلمة يحسب لها أعداؤها وخصومها كل حساب، بخلاف ما نحن عليه في الوقت الحاضر، في حين ان المفروض بأن الخطوات المتقدمة التي تحققت تأخذ في المزيد من التقدم اما أن تعود إلى الوراء فذلك أمر يورث الاحباط في النفوس، ولكن مع هذا كله لا يجوز أبدا ان تصبح الارادة العربية خاضعة لهذه الانتكاسات لأن ابتعاد إرادة الامة عن العمل يعني المزيد من ضعفها وفتح المجال لخصومها بأن يفعلوا بها ما يشاؤون. وليس من شك ان العمل في مثل هذا الجو القاتم لا يقوم به إلا أصحاب الايمان الثابت بقضايا هذه الأمة، ونحن إذا تأملنا الساحة العربية وجدنا نخبة صالحة من نساء ورجال تتصف بما ذكرنا من رسوخ الايمان وقوة الارادة، والحق ان ثبات هذه النخبة المؤمنة وعملها المتواصل الذي لم يقتصر على التعبير بالكتابة بل تعداه الى العمل الجماعي، قد أثبت أثره القوي بصورة لا يستطيع ان ينكرها إلا مكابر، يستبين ذلك في الموقف من مسألة منع التعليم المختلط.

في هذا العدد

## ■ بحوث ومقالات: 5



## ■ الشعر: 58



## ■ القصة: 79



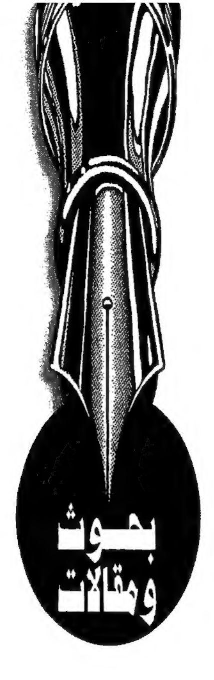
## ■ المسرح:



## ■ قراءات: 81



## ■ عواصم ثقافية: 120


بحوث
ومقالات

# التركيب والتصوير في سورة الطور قراءة أسلوبية

● طارق سعد شلبي
قسم اللغة العربية وآدابها - كلية الآداب
جامعة عين شمس

## (١)

تقدم هذه السطور قراءة أسلوبية لسورة الطور، وهي قراءة معنية بإبراز الدور الدلالي لبعض ظواهر التركيب والتصوير في السورة الكريمة. ذلك أن الوصف اللغوي لعناصر الأسلوب قد لا يقدم فائدة للقارىء كي يقف على ما في سور النص المعجز من دلالة؛ فلا بد أن يصاحب ذلك الوصف اللغوي تساؤل ملح وملازم عن الدور الدلالي من ناحية، والتأثير الجمالي على المتلقى من ناحية أخرى.

ولا نريد أن نثقل على القارىء بقضايا نظرية تخص التحليل الأسلوبي وإجراءاته والذي يهمنا أن نشير إليه إشارة سريعة أمران؛ الأول: أن فصلنا بين التركيب والتصوير لم يصدر عن اعتقاد أنهما منفصلان في واقع النص، فقد تكون وسيلة التصوير تركيبية. وقدرة المتلقى على التجاوب مع النص الكريم تنبع فيما تنبع من النظر إليه ومعايشته في مجموعه لا بوصفه وحدات منفصلة.

والآخر: أن الاقتصار على هذين الجانبين كان اضطراراً حتى لا يتسع الأمر، ولا شك أن درس ظواهر المستوى الصوتي، والمستوى الصرفي على تنوّعهما يمكن أن تثري إدراكنا للسورة، فقد تدرس الأصوات دراسة وصفية تعنى بالمخارج من شدة ورخاوة وازدواج وسيولة وبالصفات من جهر وهمس، وتفخيم وترقيق، وطول وقصر، ووضوح سمعي.

وقد تدرس البنى الصرفية بالنظر إلى صيغتها، وأحوالها من جمود واشتقاق، وإفراد وتثنية وجمع، مع ربط ذلك كله بالدلالة مما لا يتسع له المقام.

***

وتضم هذه السطور حديثاً عن الظواهر التركيبية التي تمثل بلغة النقد الأسلوبي «عدولاً» عن النمط المألوف في التركيب؛ وهي: التقديم والتأخير، والحذف، والزيادة، والاعتراض.

ويلقي الحديث عن التصوير الضوء على أداة من أدوات التصوير وهي حال الفعل من حيث البناء للمعلوم وللمجهول، ثم يتناول واحدة من الصور الكلية الممتدة بالتحليل مع محاولة ربطها بسائر صور السورة الكريمة.

## (٢)

يتجلى دور الظواهر التركيبية المختلفة، التي سنتوقف عندها، وهي: التقديم والتأخير، الزيادة، الحذف، الاعتراض. في أنها تمثل مغايرة للنمط المألوف في تركيب الجملة، مما يجعلها قادرة على لفت انتباه المتلقي؛ إذ يصادف خروجاً ومغايرة عما اعتاده من هيئة تركيبية يكاد مجيء الجمل يطرد عليها. فضلاً عن وجود دلالات مصاحبة لهذه الظواهر من حيث هي أنماط تركيبية وهو ما ينضاف بدوره إلى ما يقف عليه المتلقي من دلالة معجمية للمفردات المكونة لهذه الأنماط.

وليس معنى ذلك بحال أن الجمل التي تخلو من هذه الظواهر قد فقدت قدرتها على إحداث تأثير جمالي، أو النهوض بدور فاعل في الدلالة؛ فما من شيء في كتاب الله الكريم المعجز إلا وله جمالياته اللافتة، ودلالاته الفاعلة.

* وقد يضع التقديم والتأخير إحدى مفردات الجملة في صدارة انتباه المتلقي، بما يحقق غاية يرمي إليها التركيب في مجموعه، فتقديم شبه الجملة ـ مثلاً ـ في قوله سبحانه ﴿الذين هم في خوض يلعبون﴾ (١٢) يبرز «الخوض» الذي يظل المكذبون سادرين فيه بما يبلور فساد مسلكهم.

وقد يدل التقديم والتأخير على «القصر» على نحو ما نجد في قوله عز وجل: ﴿وإن الذين ظلموا عذابا دون ذلك ولكن أكثرهم لا يعلمون﴾ (٤٧) فالعذاب سيكون نصيب هؤلاء الظالمين وحدهم. ويستشعر المتلقي من تنكير «عذاب» تهويلاً لهذا المصير البائس الذي أعد للظالمين. ويرد ختام الآية دالاً على «مفارقة» هائلة بين قصر ذلك العذاب المهول على الظالمين وحدهم في وقت يتخبطون فيه في ظلمات الجهالة. وربما نفطن من هذا إلى أن طبيعة تركيب الآية على هذا النحو تدفع الظالمين دفعاً أن يثوبوا إلى رشدهم جاعلين من الإيمان والطاعة طريقاً لهم.

وقد يبرز التقديم والتأخير «البعد المكاني» في وعي المتلقي في نحو ما يصادفنا في معرض الحديث عن أهل الجنة: ﴿يتنازعون فيها كأساً﴾ (٢٣)، أو «البعد الزماني» كما ورد في وصف يوم القيامة: ﴿فذرهم حتى يلاقوا يومهم الذي فيه يصعقون﴾ (٤٥). ولا يخفى أن تقديم الجملة في كلا الآيتين قد استبقى انتباه المتلقي منصباً على ما ينصب الوصف عليه.

وإذا كان التقديم والتأخير الدال على القصر يفيد التلازم والارتباط على نحو تام، فإن مجيئه في سياق النفي يسلب هذا التلازم بشكل مطلق، فلا يبقى شيء من دلالة التلازم. وقد ورد ذلك في سياق بعينه، في معرض رد دعاوي الكافرين ﴿أم عندهم خزائن ربك﴾ (٣٧)، ﴿أم لهم سلم يستمعون فيه﴾ (٣٨)، ﴿أم له البنات ولكم البنون﴾ (٣٩)، ﴿أم

عندهــم الغيب فهــم يكتبون﴾ (٤١)، ﴿أم لهم إله غير الله﴾ (٤٣).

وهــذه التراكيــب الحاسمــة المصــدرة «بأم»، وهــي تعني تحريــك المعنى بحيــث يضرب المرء عما قبلــه ويستفهــم عمّــا بعده، وهذا وضع الكلمــة البلاغي في اللغة العــربيــة، إنما تعــرض النفــي في صــورة استفهــامية تــدفــع إلى التــأمل والتــدبــر والتفكير في عجـــز هـــؤلاء المكـــذبين. فالوصول إلى هذه الدلالــة ينبع من حيوية الاستفهــام في النــص. بما يجعــل النفــي يتراءى على نحو غير مباشر، ثم يتخذ بعداً مطلقــاً من خــلال التقــديم والتــأخير على النحو الذي أوضحناه. وهــو ما يحيل ـ في النهاية ــ إلى مفارقة هائلــة بين هذا العجز الذي يتسم بــه هؤلاء المكذبون مــن ناحية وتبجحهـــم في الاجتراء على الطعـــن في مبادىء التــوحيد والــرســالــة من نــاحية أخرى.

إن هذه التراكيب أشبه ما تكون بوخزة للضمير الــوثني الميــت تحركه، وصــوت يلســع العقــل الخامــد ليبعثــه على التفكير ويجعله يتحرك ويعرف ربه.

وقــد يومــىء التقــديم والتــأخير إيماء لطيفاً خفيــاً إلى بعد من أبعاد المعنــى، ففي قوله سبحانه في معرض مواجهة المكذبين بنــار جهنــم ﴿افسحـــر هــذا أم أنتــم لا تبصرون﴾ (١٥) فتقديم الخبر ـ الذي هو المشار إليه ـ إبراز للعــذاب الذي يوجدون فيه بــالفعل، فليــس ثمة مســافة فــاصلة حائلة.

قد يفهم من اسم الإشــارة بعداً مكانياً مستمداً من الإيماء. لكن تقديم المشار إليه قد طوى هذا البعد واختزله. وينضــاف إلى هــذا المعنــى ما يثيره التعبير عــن العــذاب بالسحر من دلالة.

فطالما رد الكافــرون دعوة الهدى لأنها سحـــر. غير مصـــدقين أحـــوال البعـــث والجزاء. فــالآية إذن تنطــوي على تبكيــت ضمني، حين وجد المكذبــون أنفسهم وقد هووا فيما زعموا من قبــل أنه سحر لاحقّ فيه!

ويشي تقديــم شبه الجملة في قولــه عز وجل: ﴿يوم لا يغنى عنهم كيدهم شيئاً﴾ (٤٦) بلهفــة الكافــريــن يــوم القيامــة لما ينجيهــم يــوم الفزع الأكبر، فقــد أهمتهــم أنفسهــم، تلــك الأنفـــس التــي بــرزت في التركيب والدلالة من خلال تقديم «عنهم»، وقد جاء التنكير في «شــيء» مع النفي رداً لأي أمــل قد يتراءى لهم في تحقيــق غنــاء يذكر.

ويــرد التقديــم في قــولــه سبحانــه: ﴿ فليأتوا بحــديث مثله إن كانــوا صادقين﴾ (٣٤) إعــلاء مــن شأن القــرآن الكــريــم، وكونه معجزة يتماز بها الحق من الباطل، فإثبات الصدق على ما يدعيه المرء لا تكون بــالجدال والمراء وإطـــلاق الافتراءات على نحو ما يفعــل هؤلاء المكذبون الضــالون، وإنما يكــون في الإتيان بمثــل مــا أتى بــه الرســـول صلى الله عليــه وسلم بــرهانــاً معجزاً على صدق الرسالة.

## (٣)

* وجيء بحرف الجر مــزيداً في سياق النفي. وقد آزر مجيئه دلالة النفي وأكدها، وأدى دخولــه على نكرة في المواضــع التي زيــد فيهــا إدخــال العمــوم والشمــول – المستفاد من التنكير دائرة التأكيد – وذلك على نحو مــا نجد في قــوله سبحــانه: ﴿إن عذاب ربك لواقع. ماله من دافع﴾، وقوله: ﴿فذكــر فما أنت بنعمــة ربك بكــاهن ولا مجنون﴾ (٢٩).

* وقد يقــدر المتلقي محذوفــاً في سياق

العطف، وربما كان وقوع الحذف إظهاراً أن دلالته من البداهة والوضوح بحيث لا يتوقف فهم المعنى على ذكره. إن تقدير المحذوف ليس تسوية شكلية للصنعة النحوية، بل تحرك مع ما يحدثه ظهور بعض المفردات أو غيابها من دلالة.

ففي الآية الكريمة ﴿يتنازعون فيها كاساً لا لغو فيها ولا تأثيم﴾ (٢٣) نجد أن نفي التأثيم منصرف حتماً إلى الكاس التي انتفى عنها اللغو، فلا حاجة لذكر الجار والمجرور، بل يصبح طيهما آكد في دلالة الإبانة عن طبيعة الكاس التي يتنازعها المتقون في الجنة.

وهو نفس ما نجده من دلالة طي فعل الأمر في قوله ﴿ومن الليل فسبحه وإدبار النجوم﴾ (٤٩) فوقوع التسبيح وقت إدبار النجوم مأمور به حتماً، وهي حتمية لا تدع ثمة احتياجاً لذكر الأمر بالتسبيح معها.

ونحب أن نختم حديثنا عن الظواهر التركيبية بوقفة عند قول الحق سبحانه ﴿ والذين آمنوا واتبعتهم ذريتهم بإيمان ألحقنا بهم ذريتهم وما ألتناهم من عملهم من شيء كل امرىء بما كسب رهين﴾ (٢١) لنرى كيف تلاقى التأثير الدلالي لطائفة من ظواهر التركيب في مركز واحد هو نفس ما يراه القارىء من دلالة كلية للآية.

إن الجزاء الإلهي جزاء عادل، فلا تجزى كل نفس إلا بما كسبت. وإلحاق الذرية بالمتقين رهن بإيمانها وعملها لا بمجرد انتمائها لهؤلاء المتقين الصالحين. وقد ظهر ذلك في الاعتراض بـ ﴿واتبعتهم ذريتهم بإيمان﴾، وهو اعتراض فاصل بين المبتدأ والخبر اللذين بهما ينعقد تركيب الجملة، فلا وجود للخبر بمعزل عن المبتدأ الذي ينصب الحديث عنه. فإذا علمنا أن هذا الخبر قد اتخذ مع الجملة المعترض بها علاقة سببية تلازمية، فلا إلحاق إلا بالإيمان! - إذا علمنا ذلك أدركنا مدى أصالة دور التركيب في الدلالة.

ويتأكد هذا العدل في مظهر آخر عنيت الآية بإبرازه، وهو استبقاء الأعمال كاملة غير منقوصة ومن هنا زيد حرف الجر على المفعول به النكرة ﴿وما ألتناهم من عملهم من شيء﴾.

وختام الآية كما يرد تتويجاً لها من حيث الصوت، فهو آخر ما يتبقى في أذن السامع، وكما يرد تركيزاً لمضمونها من حيث الدلالة. جاء أيضاً كذلك تتويجاً لها من حيث التركيب فقد تضمن الختام تقديماً وتأخيراً ﴿كل امرىء بما كسب رهين﴾ إن الجزاء إذن منوط بالعمل وبما تكسبه يدا المرء، واللافت أن هذا التركيب - على اتساعه النسبي - قد اضطرد التفكير فيه لما له من دلالة على العموم والشمول.

(٤)

كانت طبيعة الفعل من حيث بناؤه للمجهول أو للمعلوم وسيلة للتصوير في السورة الكريمة، وهي وسيلة حافزة لإدراك المتلقي لمكونات الصورة وأبعادها. فالفعل لا يسهم في الصورة بدلالته المعجمية وحسب، بل يدفع المتلقى إلى إدراك ظلالها النفسية ببنيته كذلك.

فقد جاء الفعل للمعلوم ليجعل من المفعول به في المعنى فاعلاً في التركيب ﴿يوم تمور السماء موراً. وتسير الجبال سيراً﴾ (٩، ١٠) فهذه الظواهر الكونية التي هي أشد الموجودات ثباتاً ورسوخاً تمور وتميد، وإنما يراها الإنسان على هذه الهيئة الجديدة المخيفة من تلقاء نفسها،

وهـو ما يـزيد الصـورة رهبة، إذ تتبـدل أحوال الكائنات والموجودات.

وهوان المكذبين وهم يسـاقون إلى النار ﴿يوم يـدعون إلى نار جهنـم دعا﴾ (١٣) أكده بناء الفعل للمجهـول، ولعلنا لا نفهم ذلـك إلا حين نقـرأ ما نجـده في الصـورة الكلية المقـابلة ﴿فـاكهين بما آتاهـم ربهم ووقاهم ربهم عـذاب الجحيم﴾ (١٨) ولا يخفـى مـا في البنـاء الصـوتي للفعـل «يدّعـون» من دور في الدلالة ففـي صوت العين من المشقة الصوتية والجرس المرير مالا يخفـى، فضلاً عـن الإيماء بالتـدافع والتجمع في توالي تكرار صـوت الضم مع التشديد.

* * *

وينصـب الحديث عـن التصويـر الكلي الممتـد في السـورة الكـريمـة على الآيـات (١٧:٢٨) لنجعل من تحليلنا لمكونات هذه الصـورة منطلقـاً إلى فهـم مـا تضمنـه السورة مـن صور أخـرى. إذ ترمـي هذه الصـور – فيما يبـدو – إلى تحقيق غـايـة الحض على الإيمان والعمل الصالح.

تقـدم الآيات (١٧:٢٨) صـورة كليـة ممتـدة لما أعده اللـه من ثـواب للمتقين في جنـات الخلد فقـد دلـت بـداية الصـورة المتلقي أنه إزاء نعيم فـريد، يكمن تفرده في أنه عطاء مـن الله ﴿فاكهين بما آتاهـم ربه ووقاهم ربهم عذاب الجحيم﴾ (١٨)

وتشير الصـورة إلى مظهريـن للنعيـم، الأول: معنـوي تمتلىء فيه نفـوس هـؤلاء الصـالحين بالسكينـة وهـم يتلقون هـذا الخطـاب ﴿كلوا واشربـوا هنيئاً بما كنتـم تعملـون﴾ (١٩) ويسعـدون فيـه بلقـاء ذريتهـم وقـد سلكـت مسكهـم في العمـل الصالح ﴿والذيـن آمنوا واتبعتهم ذريتهم بإيمان ألحقنا بهم ذريتهم وما ألتناهم من عملهم مـن شيء﴾ (٢١). والآخر: مـادي نصادفه في سائر آيات الصورة.

وتسبـغ الصـورة على هـذه المظـاهـر جميعاً تقريراً وتأكيداً، يستمد من الأفعال الماضية بـدلالتها على التحقيـق والثبوت، وتسبغ عليها كذلك دواماً وتجدداً يستفاد من الأفعـال المضارعة بدلالتهـا على البقاء والاستمرار.

والحق أن هـذه الأفعال المضـارعة قـد نهضـت بدور دلالي مـزدوج ذي بعديـن، أحدهما إفادة الاستمرار، والآخر: إكساب الصـورة قـدراً من الحيـويـة بما يجعـل مظاهر النعيـم حية شاخصة متحـركة في مخيلـة المتلقـي، وربما آزر هذه الـدلالـة الاشتقاق في قـوله سبحـانه ﴿متكئين على سرر مصفوفة﴾ (٢٠) فالآية – من خلال الاشتقـاق – بينـت هيئـة المتقين وهيئـة سررهم في الجنة.

ويتضاعف التـأثير النفسي الذي تتركه هذه الصـورة الممتدة في وعي المتلقـي من خلال ما ورد فيها من إرشادات عابرة إلى المصير المقابل، إذ يتيـح ذلك أن يعقد المرء مقارنـة بين هذا النعيم المقيـم من نـاحية، والعذاب الأليم من ناحية أخرى. فيتعاظم في نفسه الإحساس برحمة اللـه التي تغمد بها عباده. وقد ورد ذلك مرتين، الأولى: في بـداية الصـورة ﴿ووقـاهم ربهم عـذاب الجحيـم﴾ (١٨) والأخـرى: في ختـامهـا ﴿وأقبـل بعضهم على بعـض يتساءلـون. قالـوا إنا كنـا قبل في أهلنـا مشفقين. فمن اللـه علينـا ووقـانـا عـذاب السمـوم﴾ (٢٧:٢٥). وربما نجـم عـن ذلـك إدراك أعمق لطبيعة الجنة ونعيمها.

والحق أن هذا التقـابل داخـل الصورة إنما يوازي تقابلاً أوسـع نطاقاً لا يقع بين الجمـل والمفردات وإنما يقـع بين الصـور على امتدادهـا، فالآيات التي انصـب عليها الحديث بوصفها صـورة كلية للجنة ومن

فيهــا مــن المتقين (٢٨:١٧) قــد وردت مقابلة لصورة كلية لنــار جهنم ومن فيها من المكذبين (١٦:١١).

وهكذا نفطــن إلى أن الصورة الأخــرى التاليــة قد استبقت إشارات مــن الصورة الأولى السابقــة. مما قد يحقق دلالــة كلية كبرى تتبــع مــن هاتين الصــورتين معــاً، يمكــن أن يتمثلها المتلقــي على هيئة حــض على الإيمان والعمل الصالح.

وربما يتأكــد لنا هذا الوجــه إذا تتبعنا الصور الكلية على مستــوى السورة كلها، فبعــد القســم المفتتحة بــه الســورة يــرد تصوير ليوم القيــامة ﴿يوم تمور السماء مــورا، وتسير الجبــال سيرا﴾ (٩، ١٠) فتصــويــر كلي لمصير المكــذبين (١٦:١١) فتصــويـــر كلي لثــواب المتقين (٢٨:١٧) ويعود آخــر ما نجــده من تصــوير كلي في الســورة إلى يــوم القيــامـــة ومــا ينتظــر المكذبين فيه (٤٧:٤٥).

* * *

## وبعد

فليســت هــذه السطــور إلا محاولــة للــوقـــوف في رحــاب القــرآن الكـــريــم، ومحاولــة لإلقــاء الضــوء على ضرورة الاهتمام بدرسه درساً لغوياً وبلاغياً، فلا يبقــى الموروث من منظــوم كلام العــرب ومنثــوره الميدان الأكبر الــذي يستقطــب عنــاية الــدرس النقدي، فــلابد أن يكــون للدرس القرآني وجوده الظاهر والفاعل في حياتنا المعيشيــة. ولعلنا بذلك قــد حاولنا أيضاً إيضاح أن أدوات التحليل الأسلوبي قد تثمر في الاقتراب من لغة النص القرآني العظيم.

فإن كان ثمة توفيق فالفضل لله وحده ثم لأساتذتي الــذين يسر الله لي الخير على أيــديهم وإن كانــت الأخــرى فحسبي مــا بذلت من جهد.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

# مفهوم الاختيار في الدراسات الأسلوبية

● أحمد محمد ويس

" والشعراء يدأبـون دائماً على الخوض والاصطياد على حافة نهر اللغة البطـيء الجريان علّهم يعثرون على مـا يمكنهـم اصطيـاده وتسخيره لاستعمالهم الخاص "

أرشيبالد مكليش

حظي مفهوم الاختيار في الدراسات الأسلوبية بكثير مـن العنـايـة والاهتمام، حتـى إنّ مـن تعـريفـات الأسلـوب المعتمدة والتـي لها مـن الشيوع نصيـبٌ واف تعـريفه بـأنه الاختيـار (١)، إذ من المعـروف الـذي لاخلاف كبير عليـه أن مـن أمام المنشـيء، أيّ منشيء، فسحاً وامكانات هـائلة تتيحها اللغة. وله أن ينتقي منهـا أكثرهـا مُواءمـة لمقاصـده وأكثرهـا مواءمة للسياق ولبنية العمل الفنّي في مجمله، وبذا يكون قـد انتقل إلى مستـوى فنيّ وجماليّ يمتـاز من غيره مـن الكلام الجاري الـذي لا يقصد إلى شيء مـن التأثير والجمال.

وتحسن الإشارة هنا إلى أن النظر إلى الأسلوب بما هو اختيار يتوافق تماماً وما جاءت به اللسانيات الحديثة من تمييز بين اللغة والكلام، إذ يكون الأسلوب حينئذ مظهراً من مظاهر الكلام من دون أن تنفكّ صلته باللغة التي امتاح من إمكاناتها (٢).

وحين يذكر الاختيار يتجه النظر مباشرة إلى المترادفات (*)؛ ذلك بأنها " هي المحك الأكبر للاختيار " (١). ولكن مفهوم الاختيار يتسع أكثر كي يشمل طريقة التأليف بين الكلمات المختلفة ضمن الجملة الواحدة (*)، ولا يحد من هذه الحرية إلا قواعد النحو، فيضيق المجال قليلاً من أمام المبدع، ولكنّ مجال التأليف بين الجمل هو من أوسع الحريات.

ولعل التعبيرات المجازية هي ـ على ما قاله شكري عياد ـ أوسع أبواب الاختيار.

" والمجاز في معناه الواسع يشمل الأقسام البلاغية الثلاثة: الاستعارة (ويتبعها التشبيه) والمجاز المرسل والكناية. ويفضّل المعاصرون تسمية هذه الأنواع مجتمعة باسم «الصورة» غير أن «الصورة» كلمة واسعة جداً، فقد تكون «الصورة» هي البذرة التي تنبت منها القصيدة، ومن ثم تخرج عن كونها طريقة في التعبير إلى كونها موضوع التعبير " (٢).

ولعلّ الولوج في الصورة أن يكون مجالاً لامتحان مفهوم الاختيار، فلقد لاحظ شكري عياد أن " الصورة تبرز، أكثر من غيرها من الأشكال اللغوية، تفاوت درجات الاختيار بين الاستعمال العاديّ والاستعمال الفنيّ إلى حد الاختلاف الكيفيّ في مفهوم الاختيار نفسه. فقد جرت عادة المؤلفين في علم الأسلوب ـ وهم لغويون حرصوا على أن يظل «علم الأسلوب» مستقلاً عن دراسة «الأسلوب الأدبيّ» ـ جرت عادتهم على أن يصفوا الاختيار كما لو كان محصوراً في أداء المعنى الواحد بطرق متعددة لا تختلف فيما بينها إلا من جهة التلوين الوجداني الذي يخضع لمناسبة القول" (١)، وهي نظرة تقارب إلى حد بعيد فكرة البلاغيين العرب عن «أصل المعنى» أو عن «المعاني المطروحة في الطريق» والتي يمكن التعبير عنها على أنحاء مختلفة إيجازاً أو إطناباً... ولكن فكرة «أصل المعنى» إنْ هي ناسبت اللغة اليومية الدارجة في استعمالاتها العادية حيث المعاني يسهل حصرها وكذا طرق التعبير عنها، فإنهالا تناسب اللغة الأدبية، ولهذا فقد كان للاهتمام المتزايد بالنصوص الأدبية في الدراسات الأسلوبية أن جعل لمفهوم «الاختيار» أبعاداً أخرى، وزلزل فكرة أصل المعنى نفسها (٢). وهكذا فلم يعد النص الأدبي عند المحدثين صياغة للمعنى «بل محاولة لاكتشاف المعنى، ..... إن المعنى الأدبي ينشأ من حالة القلق تظل «المعاني» حائرة غير محدودة إلى أن تسكن ـ ولو لم تطمئن كل الاطمئنان ـ في هيكلها اللغوي المحسوس. ومعنى ذلك أن عملية الاختيار في النص الأدبي، على وجه الخصوص، هي في الوقت نفسه عملية خلق للمعنى» (٣). وفي هذا المعنى الأخير نرى مارلوبونتي يقول: " إن فكر الكاتب لا يهيمن على لغته من خارجها .... [وإنما هي] كلماتي الخاصة تأخذني على حين غرة، وتملي عليّ تفكيري " (٤)، ومن شأن هذا إذن أن يقوّي فكرة اعتبار الأسلوب في نشأته وتشكله وتمامه ظاهرة غير واعية، وقد قال ديريدا توكيداً لهذا: إنّ الكتابة ذات طبيعة افتتاحية لا تعرف سبيلاً

محدداً لاتجاهاتها، مثلما لا توجد أية معرفة تقوى على كبحها عن الانزلاق باتجاه ما تؤسسه من معنى، وهذا هو مستقبلها (٥).

وممن اعتمد هذه النظرة من الباحثين العرب لطفي عبدالبديع الذي يقول: إن الخصائص الأسلوبية في الخطاب «ليست صيغاً تالية يؤتى بها للتزيين والتحسين، وإنما هي جوهرية في لغة الشاعر لا تتحقق المادة الشعرية إلا بها، فاللغة الشعرية من خلق الشاعر، وليست من قبيل المعاني الثانوية التي تطرأ على المعاني الأول، أو [من قبيل] الأفكار التي تهبط على الألفاظ كما تهبط الروح إلى الجسد" (١) بل إن هذا الرأي وارد عند عبدالقاهر الجرجاني، فهو يقول: "إن العلم بمواقع المعاني في النفس علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق" (٢).

ولقد كتب أودن كلاماً ربما كان لنا أن نعتبره تمثيلاً بسيطاً للفكرة السابقة، ولكنه تمثيل دالّ، إذ يقول: "كيف أعرف ما أفكر فيه حتى أرى ما أقول؟ ... يكتب الشاعر: "جذر الكستناء المرتاح"، جذر الكستناء المعهود". في هذا التغيير لا مجال لإحلال شعور محلّ آخر، أو لتقوية شعور ما، بل هنالك استكشاف لماهية الشعور. فالشعور نفسه لا يتغير، وإنما ينتظر أن تعرف هويته، كرقم الهاتف الذي لا يستطيع المرء أن يتذكره: ٨٣٥٧، لا ليس هو، إنه ٨٥٥٧، ٨٤٧٥، لا، إنه على طرف لساني ... مهلاً تذكرته ٨٦٥٧ ذلك هو الرقم الصحيح" (٣). وربما أمكن القول بأن هذا الشعور الذي يتحدث عنه أودن شعور يشبه الهيولى في انعدام تشكله وانعدام الدليل عليه. فهو غائم ينتظر أن يتشكل في كلام، وهو لحظة تشكله لا يمكن فيه فصل اللفظ عن المعنى، إذ هما يتجاذبان كشأن رقم الهاتف هو اللفظ والمعنى جميعاً، ولا أحسب أن ثمة فصلاً بينهما. أما هذا الشاعر الذي غيرّ عبارته إلى "جذر الكستناء المعهود" فإنه لم يفعل ذلك إلا لأنه لم يتسطع في المرة الأولى أن يتعرّف حقيقة شعوره.

ولسنا ندري على وجه الدقة إن كان يمكن أن يدخل فيما نحن فيه ما أورده المسدي من «أن الأسلوب لمّا كانت ماهيته تدور على محور الاختيار فإنه على محور الزمن لا يكون إلا تالياً لحدث التعبير، و [من ثم] فهو في تقدير نظرية المعرفة إدراك الإنسان لتجربة في حيز القوة وطلب لإدراكها في حيز الفعل. وهو في المنظور الوجوديّ صراع الحيوان الناطق بين الشعور الصامت وقصور اللغة عن نقل الإحساس المعيش" (١)، أقول: لسنا ندري إن كان يمكن لهذه العبارة أن تتأول فتسلك مع مامضى من قول، فلقد أوردها في سياق حديثه عن الأسلوب باعتباره اختياراً واعياً. ثم هو يتحدث عن سابق ولاحق، ويتحدث عن موجود بالقوة وموجود بالفعل. ونحن، وقد ارتضينا مبدئياً كلام شكري عياد ولطفي عبد البديع وعبدالقاهر وأودن، يلوح لنا أن في كلام المسدي ما يوحي بشيء من الفصل بين اللفظ والمعنى، إذ الأسلوب فيما أورده إدراك لتجربة في حيّز القوة. ومعنى هذا أن التجربة كامنة من قبل وجود الكلام الذي يحتويها ويظهرها. وهذا من شأنه أن يناقض ما ارتضاه المحدثون.

والحق أن الركون إلى رأي بعينه في قضية الاختيار لن يكون مفيداً، لأنه لابد من أن يغيّب جانباً آخر من الحقيقة. وإذن فلننظر إلى القضية من منظار متحرك يرى مختلف الوجوه، ولنقل إن الإقرار

بالاختيار على إطلاقه لابد له من أن يؤدي إلى فصل بين اللغة والفكر. وهما في مجال الأدب خاصة ـ هذا ما لا نمّل تأكيده ـ شيء واحد لا انفصام فيه.

ولابد له من أن يؤدي أيضاً إلى الاعتقاد بأن ثمة فكراً مجرداً يقع في الذهن أولاً من قبل أن يظهر في كلام. ومثل هذا إن صح في المسائل العلمية بعض الأحيان فلا نحسبه في الأدب صحيحاً، لأن ما في الأدب من لغة وفكر متداخلان بلا انفصام كاللحمة والسدى في النسيج الواحد، على أن يكون هذا النسيج من الدقة بحيث يصعب التمييز بين طرفيه.

وهكذا فلا مناص من الإقرار بوحدة عضوية بين اللغة والفكر خاصة في مجال الصور، وهو ما تحدث عنه شكري عياد آنفاً.

ولكنْ .... أفلا يؤدي هذا الذي نحن فيه بالضرورة إلى قضية الإبداع ....؟ ... بلى ...

وقضية الإبداع هذه إشكالية لا ينتظر للناس أن يتفقوا لها على حل، فهل الإبداع أمر جبري لا شعوريّ أم هو اختياريّ...؟... سؤال به من التفريعات والمتعلّقات ما ليس ينالـه حصر. ومن العسير على المرء حقاً أن يأخذ برأي واحد من دون أن يمدّ عينه إلى غيره من آراء. ولأجل هذا فقد حاولت التوفيق إليزابيث دور فيما ذهبت إليه من أن «للشاعر طبيعتين: إنسانية وفنية؛ الشعر ينبع من مصدرين: من جبرية غامضة تكمن في اللاوعي، ومن تنظيم صناعي تام الوعي. فهو عملية تختلط فيها الحياة باللغة، ويتزاوج فيها المعنى بالمبنى، ويلعب فيها كل من التنقيح والطبع دورهما» (١). وإذن فثمة اختيار بيد أنه لا يكون فيما لو تراءى له أن المكتوب أمامه لم يؤد ما في النفس، وهكذا فقط يعيد تشكيل الكلام، أو يحذف ويضيف إلى أن يبدو أن ما في الذهن قد استقر وأخذ مداه.

غير أنه قد يظهر للكاتب «أن الفكرة التي تتراءى في نصه حين يتم لم تعد الفكرة التي انطلق منها» (٢). وتفسير ذلك ليس بالأمر الميسور دائماً، ولكنّ شكري عياد يعيده إلى ذلك التوتر الذي يؤدي إلى «صعود وهبوط بين الفكرة المصورة واللغة» (٢)؛ إذ لابد من أن تؤثر إحداهما في الأخرى؛ فلقد تحرف اللغة الفكرة (*). والعكس صحيح أيضاً. فأما لماذا يحدث هذا الانحراف؟ فلأنّ اللغة كثيراً ما تعجز عن الوفاء بحق الفكرة أو الشعور.

وقديماً عبرّ النفّريّ (ت ٣٥٤ هـ) عن شيء من ذلك حين قال: "إذا اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة" (١). أجل ... فلقد تضيق اللغة، غير أن هذه ليست بقاعدة لا تتخلف، فاللغة إذ تضيق بالمستعمل العاديّ (*) فإنها لاتقف بالفنان، لأنه ينبغي أن يكون قد عرف مسالكها وخفاياها. وهو بفنه يفتح هذه المسالك والخفايا، إذ من شأن الفن أن ينتصر على المضايق: بأن يتوهّم مرة وأن يتقوّل أخرى وبأن ينشيء علاقات جديدة مرات أخر (٢).

واجتياز خط المضايق هذا يعني بالضرورة دخولاً في دائرة الانزياح. كما يعني ابتعاداً عن مجال الاختيار. فإذا كنّا بداية قد قلنا: إن الاختيار هو شيء يتيحه غنى اللغة وإمكانياتها وكذا عرفُها، فإن الانزياح أمر يزيد الاختيار من هذا المتاح إلى «درجة ما من التسلط عليه ودفعه بعيداً عن مساره الطبيعيّ» (٣). وهكذا فقد أقام شكري عياد تقابلاً بين الاختيار والانزياح [سماه الانحراف] ـ لاتعارضاً أو تضاداً ـ من أكثر من وجه: فالاختيار

محدود بالإمكانيات المتعارفة للغة، والتي تصنَّف عند النحويين تحت أسماء «المطّرد» و «الغالب» و «الكثير»، في حين أن الانحراف يبتعد عن طرق التعبير الشائعة وربما اقترب من «القليل» وحتى «الشاذ» (**).

والاختيار يوجد في اللغة الجارية أو لغة الحديث، وإن لم يكن سمة مميزة لها كما هو في اللغة الفنية، في حين أن الانحراف يخص اللغة الفنية، وهذا منطقيّ، إذ الخروج على الطرق المتعارفة في التعبير معيب اجتماعياً، ولكنه مقبول إذا كان له غرض فنيّ، ولذلك لا يُقدم عليه إلا أديب متمكن، كما كان القدماء يقولون: إن العربي الفصيح إذا قوي طبعه لم يبال أن يقع الشذوذ في شيء من كلامه.

والاختيار أخيراً مرتبط بالقائل أو المبدع، وقلّما يشعر به المتلقي إلا أنه يرتاح له، فإذا أراد أن يعيد الكلام أو يأتي بمثله لم تسعفه قريحته، ولهذا سمي الكلام الذي غلبت عليه خاصيّة الاختيار «السهل الممتنع» والانحراف على العكس، فقد يصدر عن المبدع بصورة عفوية إذا انطلق في التعبير، ولكنّ المتلقي يشعر به شعوراً قوياً في جميع الأحوال (١).

وتحسن الإشارة أخيرًا إلى أمرين في قضية الاختيار:

أولهما أن تعليل الاختيار، واعياً كان أو غير واع، ـــ وبرغم أهميته ـــ ليس من السهولة التي قد يُظن بها، فلسنا نستطيع دائماً تعليل اختيارات المؤلف ولم لم يخترعها مما هو في حقلها. وتتجلى صعوبة ذلك في أن «التنبؤ بهذه الاختيارات يقع خارج متناول الباحث الأسلوبيّ بعد أن يكون النص قد مثل أمامه في صورته الأخيرة» (٢). وأما الأمر الآخر فهو أن فكرة الاختيار قد يفهم منها في بعض وجوهها أن المنشىء ينطلق من إرادة الكتابة، فهو مادام مريداً يستطيع أن يختار على مستويات عدة، ولكنّ الإرادة في الابداع، خاصة الشعريّ منه. إن الشاعر إذ ينطلق في الكتابة ينطلق مضطراً، ولكنه الاضطرار الحرّ، لأن الذات هي التي تلحّ على الكتابة، وهي التي تبدع أيضاً.

ومهما يكن من شيء فلعل الاختيار، إن هو لم يفهم فهما حرفياً من أنه استحضار لإمكانيات عديدة ثم انتقاءٌ من بينها أنسبها، لعلّه، إن لم يفهم كذلك، أن يكون مقياسا ناجعاً في تحليل النصوص.

## الهوامش:

(١) انظر: شبلنر، برند: علم اللغة والدراسات الأدبية، تر: محمود جاد الرب، ط١ الدار الفنية القاهرة ١٩٩١، ص ٨٠و٨٥ إذ يقول: "ولا نكون مخطئين إذ قلنا إن تصور الأسلوب على أنه اختيار ... أصبح قائماً بوصفه نظرية أسلوبية شاملة". وانظر أيضاً: المسدي، عبدالسلام: الأسلوبية والأسلوب، ط٤ دار سعاد الصباح، القاهرة ١٩٩٣، ص ٧٤ وفضل، صلاح: علم الأسلوب، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥ ص ٨٨ و٨٩، ومصلوح، سعد: في النص الأدبي، ط١ النادي الأدبي الثقافي بجدة ١٩٩١، ص ٢٩ـ٣٠.

(٢) انظر شبلنر: المرجع، ص ٨٥.

(*) الرأي السائد لدى اللغويين قديماً وحديثاً ينكر وجود الترادف التام، على حين يميل إلى أن الترادف ليس إلا ضرباً من تقارب الدلالة بسبب وجود تشابه بين المدلولات. ويعلل أولمان سبب ندرة وقوع الترادف التام بأن ذلك يفترض التماثل

التام في جميع السياقات، وهو أمر غير وارد فعلاً، وإذا ما حدث هذا الترادف فإنه تظهر بالتدرج فروق معنوية دقيقة تجعل كل لفظ يستقل بجانب من الجوانب المختلفة للمدلول الواحد. انظر: دور الكلمة في اللغة، تر: كمال بشر، مكتبة الشباب القاهرة، ص ٩٧. وانظر أيضاً: عمر، أحمد مختار، علم الدلالة، مكتبة دار العروبة الكويت ١٩٨٢، ص ٢٢٤.

(١) شكري عياد: اللغة والإبداع، ط١ انترناشيونال برس القاهرة ١٩٨٨، ص ٦٧.

(*) أدرك الرماني ذلك حين قال: "إن دلالة التأليف ليس لها نهاية كما أن الممكن من العديد له نهاية يوقف عندها لا يمكن أن يزاد عليها". النكت في إعجاز القرآن، ضمن " ثلاث رسائل في إعجاز القرآن" تح محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام، ط٣ دار المعارف بمصر ١٩٧٦، ص١٠٧.

(١) المرجع السابق، ص ٧٠ـ٧١.

(٢) انظر المرجع نفسه، ص ٧١.

(٣) المرجع نفسه، ص ٧١.

(٤) الغدامي، عبدالله: المشاكلة والاختلاف، ط١ المركز الثقافي العربي بيروت ١٩٩٤، ص٣٣.

(٥) انظر المرجع السابق، ص٣٣.

(١) التركيب اللغوي للأدب، بحث في فلسفة اللغة والإستطيقا، ط مكتبة النهضة المصرية القاهرة ١٩٧٠، ص ٨٩.

(٢) دلائل الاعجاز، قرأه وعلق عليه محمود شاكر، ط٢ مكتبة الخانجي القاهرة ١٩٨٩، ص ٥٤.

(٣) ديتشس، ديفيد: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، تر: محمد يوسف نجم، ط١ دار صادر بيروت ١٩٦٧، ص٢٤.

(١) الأسلوبية والأسلوب، ص ٧٧ـ٨٨.

(١) الشعور كيف نفهمه ونتذوقه، تر: محمد ابراهيم الشوس، ط١ مؤسسة فرانكلين بيروت ١٩٦١، ص ٢٥.

(٢) (٢) دائرة الابداع، مقدمة في أصول النقد، ط١ دار إلياس القاهرة ١٩٨٧، ص ٦٠.

(*) ومن هنا فقد كان جوزيف كونراد يتهم اللغة بتزوير التجربة الإنسانية وتحريفها. انظر: فريال جبوري غزول: العالم والنص والناقد، مج ٤ ع١ ص ١٨٦. أما ديفيد روبي فيقول: إن إدراكنا للعالم محصور ضمن المنظومات التقليدية للعلامات التي نستخدمها؛ أي ضمن ما أسماه فريدريك جيمس «سجن» اللغة. ولكن الفن يساعدنا على الإفلات من هذا السجن ... انظر: النظرية الأدبية الحديثة ص ٨٦. وإلى قريب من ذلك ذهب جاكوبسون في مقاله: "ما الشعر؟" مجلة العرب والفكر العالمي ع١ شتاء ١٩٨٨، ص١٠.

(١) المواقف، تح: آربري، القاهرة ١٩٣٤، ص٥١.

(*) ربما كان سبب ذلك عدم خبره بها، أو ربما كان السبب عدم وضوح الرؤيا في الذهن، وفي هذا يقول كروتشه: "ليس صحيحاً ما نسمعه ممن يزعمون أن لديهم أفكاراً كثيرة هامة، ولكنهم لا يصلون إلى التعبير عنها، ففي الحقيقة لو كانت لديهم هذه الأفكار لصاغوها في كلمات جميلة عذبة المسامع فدلوا بذلك عليها. فإذا بدت الأفكار مستعصية هزيلة

حين يـريـدون التعبير عنهـا فـذلـك لأنها واهنة هـزيلة في وضـوحها في أذهـانهم" النقد الأدبي الحديث، لمحمد غنيمي هلال، ط دار الثقافة ودار العودة بيروت ١٩٧٣، ص ٧ ٢٨، ولتـولستـوي كـلام شبيـه بهـذا إذ يـذكـر في إحدى رسـائلـه عـام ١٨٥٩ روايته «السعادة العائليـة» فيدين فيها أول ما يـدين «قبح اللغة النـاجم عن قبـح الفكر»، الأدب والعلـوم الإنسانيـة، لمجموعة من المؤلفين، تـر: يوسف حلاق، ط وزارة الثقـافـة بـدمشـق ١٩٨٦، ص ٢٠٦.

(٢) انظر: صمـود، حمادي: في نظريـة الأدب عنـد العرب، النـادي الأدبي بجـدة ١٩٩٠، ص ١٦٨.

(٣) عيـاد، شكـري محمـد: اللغـة والإبداع، ص ٧٨.

(**) ومن هـذا القبيل ما نسبـه جان كـوهـن إلى اثنين مـن البـلاغيين وهما: فـونتاني و.ج. أنطـون من تمييـزهما بين نوعين من الصور: صور استعمال ترجع إلى أسلـوبيـة الاختيـار، وهـي الصـور الجاهـزة المعروفـة والمستعملة، وصـور إبداع تـرجع إلى الخلـق، وهي التـي فيها الانزياح. وقد نبه كوهن على أنه «إذا كانت الصورة البـلاغية انـزياحـاً فإن صيغـة صورة الاستعمال لا تخلو من تناقض، إذ الاستعمال هو نقيض الانزياح» بنية اللغة الشعرية، ص ٤٣ـ٤٥.

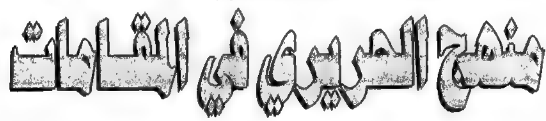
(١) اللغة والإبداع، ٧٨.

(٢) مصلوح، سعد: الأسلـوب: دراسة لغوية إحصائية، ط٣ عـالم الكتب القاهرة ١٩٩٢، ص٤١.

الحريري: هو «أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان البصري الحرامي» (١). غلب عليه لقب «الحريري» وبه عرف واشتهر، وهذا اللقب جاء من عمله في بيع الحرير. كان أحد أئمة عصره في القرن (٦هـ) في مجال البلاغة واللغة والنحو والأدب.

ولد الحريري في البصرة سنة (٤٤٦هـ) وتوفي سنة (٥١٦هـ)، وقيل سنة (٥١٥هـ). (٢)

عاش في ظروف سياسية واقتصادية متردية، تعكس ظلها على الحياة الاجتماعية، حيث ساءت كثيرا الأحوال الاقتصادية والسياسية والإدارية، وأصبح الاستقرار الاجتماعي مفقودا، والأمن مزعزعا، وبدأ الناس يشعرون بالتمزق والضياع، أو عدم الانتماء، حيث كانت السلطة العباسية ـ وقتذاك ـ آيلة نحو الأفول، فقد أخذ الكثير من الأمراء إلى التمرد على السلطة المركزية والانفصال عنها في مقاطعاتهم، وهذه الحالة بدأت منذ فترة الحكم البويهي (٣٣٤ ـ ٤٤٧هـ)، واستمرت في فترة حكم السلاجقة، فقد شهد مصرع الملك السلجوقي «ملكشاه» ووزيره «نظام الدين» كما أن الفترة التي عاش فيها الحريري، شهدت بداية الحروب الصليبية.(٣)



# منهج الحريري في المقامات

● محمد سليمان حسن

إن أصالة الثقافة الحية ـ في أي عصر ـ يمكن أن تأخذ منحى معاكسا لحالة العصر الاجتماعية ـ السياسية والاقتصادية ـ فتخلف أدبا حيا مثلها، يتخذ على عاتقه، مقاومة حالة الركود والتراخي لحالة العصر الاجتماعية، وهو ما كان فعلا في زمن الحريري، فقد أنتجت هذه الفترة والفترة السابقة عليها ظاهرة ثقافية نشأت من الأدباء المتحدرين من القاع الاجتماعي الأدنى(٤).وقد كان الحريري واحدا من هؤلاء، إلا أنه اتصف بثقافة لغوية موسوعية، ومعرفة عميقة بأسرار اللغة العربية، وهو ما تكشف عنه «المقامات» حيث ظهر فيها بأنه مثقف من الطراز الرفيع، وذو إدراك سياسي وأدبي مرهف، وذائقة نقدية رفيعة المستوى أيضا، فلقد كان لحسن اختياره من المقطوعات الشعرية والأمثال والنوادر، وتضمينها في ثنايا المقامات، تأكيدا حيا لتلك الذائقة النقدية.

إن الأوضاع الاجتماعية المتردية في جانبها السياسي والاقتصادي، والتي عاصرها الحريري والسابقون عليه من الأدباء، أنتجت نوعا خاصا من الأدب

عرف بفن «المقامات» في الأدب العربي ـ الإسلامي، وكان هذا «الفن» يعكس بصورة جلية حالة التناقض الطبقي في المجتمع العباسي ـ بفترته الأخيرة ـ ويظهر للعيان ظاهرة الكدية ـ بمختلف صورها، إلا أنها عند الحريري، تُوَصَّف كدية الأدباء، بشكل أكثر خصوصية، رغم أن المقامات تعكس هذه الظاهرة، بالمحصلة العامة، وقد أظهرها الحريري بشيء من اللوعة والمرارة والنقد الصريح لها كموقف لمثقف يشاهد حالة العصر، وهو ما تبرزه المقامة الثانية والمعروفة بـ«الحلوانية»، والمقامة التاسعة والأربعين والمعروفة بـ«الساسانية».

وهذا الفن الأدبي «المقامات» تبلور طابعه عند بديع الزمان الهمذاني (٣٥٨ ـ ٣٩٨هـ) حيث أوجد هذا المبدع شخصيات وهمية، إلا أنها تعانق الواقع وتنطلق منه، وتعالجه بأسلوب أدبي، فني رفيع، فقد خلق البديع بطلا للمقامة وراوٍ لها، وهما: أبو الفتح الإسكندري ـ البطل ـ وعيسى بن هشام ـ الراوي ـ وكان الأول أديبا مكارا متلونا، يلبس لكل حالة لبوسها، فيما عرفت شخصية الثاني بأنه تاجر موسر، يتنقل في أرض الإسلام، لتعاطي البيع والشراء،وكان في كل رحلاته بين المدن الإسلامية، يلتقي وجها لوجه مع أبي الفتح الإسكندري، ويراه بذي جديد، وهو يمارس قص الحكايا والنوادر، منشدا الأشعار، وعلى هذا المنوال يدور الحدث في كل مقامة من مقامات البديع،(٥) دون أن تجمعها «وحدة الموضوع» لكنها ترتبط فيما بينها عبر شخصية أبي الفتح الملونة الماكرة والمضللة.(٦) وتكاد تشترك مقامات الحريري مع مقامات بديع الزمان ببعض الأمور، منها، الفن المبتدع ذاته «المقامة» ومتانة الأسلوب، واللغة العالية، وتجاوز الزمان والمكان، واختلاف الموضوعات، وطابعها الإسلامي، بل وحتى عددها، فمقامات الحريري بلغت خمسين مقامة، إلا أن الاكتمال فيها كان للحريري، فيما كان قصب السبق فيها للبديع، وقد اقتفى الحريري منهج سلفه البديع بالفن وشكله ومضمونه، وشخوصه، فقد أوجد البطل لمقاماته وسماه «أبو زيد السروجي» وهو يقابل شخصية أبا الفتح الإسكندري، فيما كان الراوي «الحارث بن همام» يقابل شخصية عيسى بن هشام، وقد وضع الحريري أولى مقاماته سنة (٤٩٥هـ) وأنجز آخرها سنة (٥٠٤هـ)، وقد كانت شخصيات مقامات الحريري أقرب إلى الأدب، سواء كان البطل أو الراوي، وتتجلى شخصية الحريري ذاته في شخصية الراوي ـ الحارث بن همام ـ.(٧)

تميزت مقامات الحريري بوحدة الموضوع، رغم تشعب محتوياتها، حيث إنها تروي قصة تنقل أبي زيد السروجي بصورة مستمرة وتصف تطوافه في الأمصار الإسلامية منذ المقامة الأولى، بفعل اجتياح الغزاة الروم مسقط رأسه «سروج»، ثم عودته في آخر المطاف إليها بعد رحيل الروم عنها، كما أنها تصف مسلكية نابية عن الذوق السليم وغير المنسجم مع المبادىء الأخلاقية، كما يقول الدكتور نوري جعفر.(٨)

لقد استطاع الحريري في هذه المقامات الخالدة أن يؤسس بناء رصينا لمنهج أدبي جديد، يمازج بين أكثر من فن، حيث إنه كان يضمن مقاماته الكثير من بلاغات العرب وأمثالهم، كما أنه أدرك سر اللغة العربية، وما تحويه من تضمينات وغمزات، وتورية، واستخدمها جميعا في

بنية النص الأدبي، وجعلها أداة إدانة ضد عصر آيل إلى السقوط، فراح يغمز ويرمز، ويكني ويوصف، حتى حير العقول، وأوقف المؤرخين والنقاد، وأصحاب السير، لجمالية هذا البناء الأدبي الخالد. يقول ابن خلكان «ومن عرفها ـ يقصد المقامات ـ حق معرفتها، استدل بها على فضل هذا الرجل، وكثرة اطلاعه، وغزارة مادته».(٩)

كيفية إنشاء المقامات: لعبت الصدفة دورها في وجود هذه المقامات، فقد قال ابن الحرير «أبو القاسم عبدالله» إن أبي كان جالسا في مسجد بني حرام/ وهي سكة بالبصرة/ قال: فدخل شيخ ذو طمرين، عليه أهبة السفر، رث الحال، فصيح الكلام، حسن العبارة، فسألته الجماعة: من أين الشيخ؟ فقال: من سروج (١٠). فاستخبروه عن كنيته فقال: أبو زيد. قال ابن الحريري: ففعل أبي «المقامة الثامنة والأربعين المعروفة بـ «الحرامية» وعزاها إلى أبي زيد المذكور واشتهرت، فبلغ خبرها الوزير شرف الدين بن خالد بن محمد القاشاني (١١)، وزير المسترشد بالله العباسي، فلما وقف عليها أعجبته وأشار عليه أن يضم إليها غيرها، ففعل واستطاع أن ينشيء خمسين مقامة.(١٢)

هذه الرواية لم يقبلها القفطي «كمال الدين أبو الحسن علي بن يوسف الشيباني» لا سيما بصدد شخصية «أبو زيد السروجي» بطل المقامات، فقال معلقا: «إن أبا زيد المذكور، اسمه المطهر بن سلار، وكان بصريا نحويا لغويا، صحب الحرير، واشتغل عليه بالبصرة وتخرج به. وقد ذكرت ذلك مصادر أخرى.(١٣)

وأما تسمية الراوية للمقامات بـ «الحارث بن همام» فيقول عنه ابن خلكان: «إنما عني به نفسه ـ أي الحريري ـ ثم يعلق على ذلك بالقول: هكذا وقفت عليه في بعض شروح المقامات». (١٤) ويعتقد أن الاسم مأخوذ من قول النبي (ص) «كلكم حارث وكلكم همام» ويشرح ذلك بالقول: فالحارث الكاسب، والهمام الكثير الاهتمام، وما من شخص إلا وهو حارث همام. فإن صحت رواية ابن خلكان هذه، فإن الحريري يكون قد أدرك عمق المضمرات اللغوية، واستطاع أن يخلق هذه الشخصية «الراوي» ليتجاوز بها واقع الذات المحبوس إلى فضاء الزمن الممدود العام، ولعمري إن تلك الالتفاتة، في ذلك الزمن (ق ٦هـ) هي نقطة ضوء دالة، تومض للمبدع لأن يستخدم سلاح اللغة، في الواقع السياسي، وبالتالي قول ما يريد قوله، بالتورية والكناية، لا ترتقي إليها اللغة، ومن سر اللغة نفذ الحريري إلى عالم السياسة دون ضجة، وخلدته هذه اللغة، وبهذه اللغة ترك الحريري آثارا مهمة، أهمها ـ بعد المقامات:

١ـ درة الغواص في أوهام الخواص
٢ـ مُلحة الاعراب ـ المنظومة في النحو
٣ـ شرح مُلحة الاعراب
٤ـ ديوان رسائل
٥ـ شعر كثير غير الذي ورد في المقامات.

يستهل الحريري مقاماته ـ ضمن منهجه الأدبي، بتصدير، يكشف به أدبه الرفيع، حيث يورد توطئة بليغة قصيرة، لا تخلو من نباهة حاذقة، يستند فيها على محورين أساسيين الأول: استهلال فاتحة الحديث بالبسملة والحمد والثناء جريا على العادة المتبعة في عصره، عند الاسترسال في كل فن أدبي. والثاني: اعترافه بفضيلة السبق عليه لبديع الزمان، مؤكدا ذلك بالتصريح التالي: «وبعد فإنه

قد جرى ببعض أندية الأدب، الذي ركدت في هذا العصر ريحه، وخبت مصابيحه، ذكر المقامات التي ابتدعها بديع الزمان، وعلامة همذان، رحمه الله، وعزا إلى أبي الفتح الإسكندري نشأتها، وإلى عيسى بن هشام روايتها، وكلاهما مشهور مجهول لا يعرف، ونكرة لا تتعرف، فإشارة من إشاراته حكم، وطاعته غنم، إلى أن أنشيء مقامات أتلو فيها تلو البديع، وإن لم يدرك الضالع والضليع»(١٥).

وهنا تتوضح أمامنا ـ في سياق هذا الاستهلال المنهجي ـ نقطتان متواشجتان هما، الأدب والسياسة بمنظور الأديب المتفاعل إيجابيا مع حركة التاريخ، فالنص الآنف الذكر يرمي إلى تحقيق أكثر من هدف في مرمى واحد، فهو قد ألمح إلى وجود «مباركة سلطوية» لإبداع مثل هذا النظم في هذا الفن الساخر اللاذع والرصين البليغ، نابعة من هرم السلطة العلوي «الوزير». وهذه التبريكة جيرها الحريري لنوازع فكره الثاقب المنتقد، ليدين حياء ذلك العصر، من خلال اللغة، ذلك السلاح الأمضى لدى المثقف، والذي أجاده الحريري أيما إجادة، ولغرض أخذ موافقة الجمهور، كتعبير عن «الرأي العام» لما يريد قوله في المقامات، فإنه انتشار إلى من سبقوه في هذه الصنعة، ليؤكدها كصنعة أدبية بحتة، لكنه جعلها أداة تنبيه للغافلين على الدوام، وعلى هذا الأساس فإن هذا الطرح، يكون قد اشتمل على رؤيتين في منهج واحد. الرؤية الأولى ذات مغزى سياسي مبطنة بلباس اللغة وأساليب الترسل الأدبي في تلك الفترة، حتى لا يكون هناك خروج على ما هو سائد، إلا أنه متميز ومتفرد. والرؤية الثانية تنطلق من لباس الأولى لتحكم منهج الكتابة ضمن عناصر لغة الإبداع المستخدمة في معالجة الموضوعات في ذلك الفن، أي وجود منهجية نقدية إبداعية خالصة بحيث أنها لا تخل قطعا بشروط الالتزام الأدبي، إلا أنها تخدم هدف الكتابة ضمن رؤية الإبداع لواقعه السياسي، الذي يعالجه من زاويته الخاصة، لذلك يجنح الحريري لجلب الانتباه لشكل أدبه لا لمضمونه، من النظرة الأولى، والإسقاط الأول لأذن المتلقي، مع محفز آخر هو، البعد النفسي وتأثيراته على السامع، في تلك الوهلة ذاتها، وبذا يصبح المنظور السياسي هو الخلفية القابعة وراء ستر اللغة وعناصر الإبداع الأدبي في المقامات.

ولغرض إمرار مشروعه المعرفي الخطر والمهم، فقد ضمنه كل العناصر الأساسية في الثقافة العربية ـ الإسلامية، من قرآن وحديث، وقول مأثور، وحكمة سارية، ومثل مضروب، وسكبها بقالب فني، قدر من جاراه فيه، وإني لأجزم هنا، لو أن الجاحظ، كان حيا في زمانه، لما فاته التنبيه عليه، فثمة قرينة لهذا الطرح هي، أن واحدا من أفذاذ نقاد التراث الأدبي هو «الزمخشري» هذا الأديب الكبير، لا يقل شأنا عن الجاحظ، من ناحية التصنيف والطبقة، قال في الحريري، بعد أن اطلع على أدبه: (١٦)

أقسم بالله وآياته.. ومشعر الحج وميقاته

أن الحريري حري بان... تكتب بالتبر مقاماته .

هذا الاعتراف النقدي من لدن الزمخشري، يجعلنا نقول: إن الحريري استطاع أن يمرر مشروعه الثقافي ـ السياسي، بدقة فائقة، كان قد أعد لها سلفا، وكانت اللغة الأداة والوسيلة في ذلك المشروع الرائع، وقد صرح الحريري

بهذا الصدد، لإمرار ذلك المشروع، موليا جانب التقية على مضمونه السياسي، بحيث إنه يوهم القارىء أنه لا سياسة هناك، في كل مقاماته، يقول:

«وأنشأت على ما أعانيه من قريحة جامدة، وفطنة خامدة، ورؤية ناضبة، وهموم ناصبة، خمسين مقامة، تحتوي على جد القول وهزله، ورقيق اللفظ وجزله، وغرر البيان ودرره، وملح الأدب ونوادره، إلى ما شحتها به من الآيات، ومحاسن الكنايات، ورصعته فيها من الأمثال العربية، واللطائف الأدبية، والأحاجي النحوية، والفتاوى اللغوية، والرسائل المبتكرة، والخُطب المحبرة، والمواعظ المبكية، والأضاحيك الملهية عما أمليت جميعه على لسان أبي زيد السروجي، وأسندت روايته إلى الحارث بن همام البصري». (١٧)

في هذا الإفصاح يبرز منهج الحريري، أو مذهبه، على حد تعبير الأوائل، وهو جماع ثقافة عصره، بجميع أبعادها الثقافية والأيديولوجية، والمتأمل لهذا التصريح يدرك أن الرجل يريد أن يقول كلمته في الحياة، كي يسمعها ذلك الجمهور من سواد الناس الأعظم، ليعلن - فيما بعد - أمام الكون، أنه قد بلغ رسالته، وفعلا رسالته قد وصلت منذ ذلك التاريخ، وحتى يومنا هذا، ولكن من أخذ بها؟.

اسمع كيف يقول هو نفسه عن هذه الرسالة: «وأرجو ألا أكون في هذا الهذر الذي أوردته، والمورد الذي توردته، كالباحث عن حتفه بظلفه، والجادع مارنَ أنفه بكفه، فألحق بالأخرين أعمالا، الذين ضل سعيهم في الحياة الدنيا وهم يحسبون صنعا، على أني وإن أغمض لي الفَطِنُ المتغابي، ونصح عني المُحب المحابي، لا أكاد أخلص من عمر الجاهل، أو ذي غمر مُتجاهل، يضع مني لهذا الموضع، ويندد بأنه من مناهي الشرع، ومن نقد الأشياء بعين المعقول، وأنعم النظر في مباني الأصول، نظم هذه المقامات في سلك الإفادات، وسلكها سلك الموضوعات، عن العجماوات والجمادات، ولم يسمع بمن نبا سمعه عن تلك الحكايات، أو أثمَ رواتها في وقت من الأوقات، ثم إذا كانت الاعمال بالنيات، وبها انعقاد الدينيات، فأي حرج على من أنشأ ملحا للتنبيه لا للتمويه، ونحى بها منحى التهذيب لا الأكاذيب». (١٨)

أليست هذه رسالة موجهة من الحريري، لا غبار عليها، إلى كل الأجيال التي تعاقبت بعده، ولكن صدق من قال:

«لقد أسمعت لو ناديت حيا... ولكن لا حياة لمن تنادي» (١٩)

وبتقديرنا أن الحريري كيّفَ أسلوب المقامات لمنهجه الأدبي والفكري، على ضوء رؤيته السياسية، والمتتبع للمقامات يدرك ذلك، إذا تمتع بحس نقدي، كما أنه يستطيع أن يشخص أساسيات منهج الحريري في كل مقامة تقريبا، وهذه الأساسيات هي:

١- أن كل مقامة تحمل اسما ذا دلالة معنوية أو مكانية، يُستدل بها على الشيء الموصوف، من خلال خلائق وطبائع أهل تلك البلاد -- إن كان مكانا - وصفات متعارف عليها، إن كان الموصوف جمادا، أو نقدا، أو ما شابه ذلك.

٢- تشكل ظاهرة الكدية والتكسب، عمودا فقريا لهذه المقامات، ومن خلالها يتابع المتلقي ويشاهد صورا شتى على أساليب «النصب والاحتيال» في سياق أدبي نادر، تلعب اللغة فيه دورا مهما في بلوغ ذروته.

٣ـ لم تخل أي مقامة من نقد اجتماعي ـــ أخلاقي لواقع العصر الذي عاشه الحريري، وهو يصور بذات الوقت تشابك المتناقضات في الصيرورة الاجتماعية.

٤ـ تكشف مواقف الوعظ والتحدي، والمجابهة والاستغلال، صورة حية لأهل ذلك الزمان، بعد أن هاجرت المروءات حيزها من مكامن الذات، وأصبحت أسيرة الأهواء ليست من منشئها.

٥ـ يسقط الوعي التاريخي في المقامة، كجرس منبه، وعبر توظيفاته في النص، ضمن شرطي الزمان والمكان.

٦ـ تفجُّر الحدث باللغة الوصفية، التي تتحدث بها المقامة، وبأسلوب «خاص الخاص» أي بلغة الحريري وحده التي تفرد بها.

٧ـ يؤلف الشعر، الرديف الأمتن للنثر في لغة المقامة، وهو ثابت في جميعها.

٨ـ تعكس أجواء المقامات، الاسقاط الفلكلوري للموروث المتناقل شفهيا، شعرا ونثرا، وتصحب طقوس المقامة أجواء الحكايا وأحاديث السمر، وتعيدك هذه الأجواء إلى حنين غابر، يؤثر المشاعر بإسقاطات نفسية، تمتد عبر التاريخ، يستدركه الحريري بذهن وقّاد وصاف، ويوظفه بأحكام ولغة سردية شيقة ودقة في الأحكام.

أما منهجه السردي في أسلوب نظم المقامات، فيرتكز على:

١ـ افتتاحية المقامة بقوله «الحارث بن همام».

٢ـــ عنصر التشويق يبرز من خلال تراكمات الحدث وتجلياته، وبأسلوب شبه مسرحي يظهر البطل «أبو زيد السروجي» في نهاية كل مقامة، ليثبت ديمومة بقائه.

٣ـــ تقوم اللغة ببناء هيكل المقامة بشكل متين، ليس للهنات فيها نصيب، وتتساوق موجات هذه اللغة في إيقاع قصير، متواتر، اسمه السجع، والمفردات النهائية تتوالد من معانيها وصرفها.

٤ـــ شكلت المقامات لدى الحريري، اللبنات الأولى للقصة القصيرة في الأدب العربي، وهو الأمر المهم الذي لم ينتبه إليه النقاد العرب في آننا المعاصر، أو في عصر النهضة وما تلاه.

وعلى هذه القواعد العامة لمنهجه، رسم الحريري كل مقاماته الشيقة.

## الإحالات والهوامش

١ـــ ابن خلكان ـــ وفيات الأعيان، ع/٦٣ ـــــــ الترجمة (٥٣٥) نشرت د. إحسان عباس ـ منشورات دار صادر ـ بيروت ١٩٧١م.

٢ـ المصدر السابق ع/٦٧.

٣ـ راجع استطرادات د. نوري جعفر، عن هذه الفقرة بدراسته القيمة «مع الحريري في مقاماته» والمنشورة في «آفاق عربية» العدد ١٠/١٩٧٩م السنة الرابعة/ ص ٣٦.

٤ـــ راجع «خيرالله سعيد» تطور صناعة الكتابة في بغداد وظهور الكتاب في العصر العباسي، المنشور في مجلة المعرفة السورية، العدد/ ٣٣٠/آذار ١٩٩١م.

٥ـ بلغ مجموع مقامات بديع الزمان الهمذاني ٥١ مقامة.

٦ـ راجع تفاصيل أكثر عند د. نوري جعفر ـ المرجع السابق أعلاه ص٣٧.

٧ـ للاستزادة ـ راجع المرجع السابق /ص٣٨.

٨ـ المرجع السابق/ص٣٩.

٩ـ وفيات الأعيان ع/٦٦.

١٠ـ سروج: بلدة قريبة من حران من ديار مضر ـ ياقوت الحموي ـ معجم البلدان ٣/٢١٦ دار صادر بيروت ١٣٧٦هـ/١٩٥٧م.

١١ـ يرى د. نوري جعفر أن المقامات كتبت للوزير جمال الدين عميد الدولة، لا للوزير القاشاني، راجع ذلك عنده في مجلة آفاق عربية، المرجع المذكور سابقا/ص٣٦.

١٢ـ ابن خلكان/ع٦٤.

١٣ـ القفطي/ أنباه الرواة على أنباه النحاة/٣/٣٦٧، ترجمة المطهر بن سلار، وراجع العماد الأصبهاني الكاتب، خريدة القصر ـ القسم العراقي /١/١٥ و١/ ٢٤٤، نشرة محمد بهجت الأثري عام ١٣٧٥هـ/ ١٩٥٥م/ والقسم الرابع /١/٣٢٨، طبعة الدسوقي /٢/٣ القسم العراقي طبعة الأثري ٣١٩٤هـ/١٩١٤م.

١٤ـ وفيات الأعيان ٤/ ٦٥.

١٥ـ مقامات الحريري/ص٤ـ٥ منشورات المطبعة الحسينية بمصر ١٣٤٨هـ/١٩٢٩م.

١٦ـ راجع «ص١» من تصدير مقامات الحريري.

١٧ـ المقامات /ص٦ـ٧.

١٨ـ المصدر السابق /ص٨ ـ ٩.

١٩ـ البيت لفضالة بن شريك، من قصيدة يهجو بها عبدالله بن الزبير ومطلعها:

«أقول لغلمتي شدوا ركابي... أفارق بطن مكة في سوادي

وهناك الكثير ممن يعتقد أن هذا البيت لأبي العلاء المعري. راجع القصيدة كاملة في: الحماسة البصرية/٢/ ٣٠٠ ـ ٣٠١ طبعة عالم الكتب ـ بيروت، دون تاريخ.

# الحداثة.....

## بين التّغريب والتّعريب

● مظهر الحجي

يكاد يكون مصطلح (الحداثة) واحداً من أهم المصطلحات التي تشغل الأدباء والنقاد على امتداد الساحة الأدبية العربية كما أنه واحد من أكثر المصطلحات الأدبية إشكالية وإثارة للجدل بين النقاد والدارسين، وذلك لأنه مشتبك مع عدد من المصطلحات الأخرى، كالمعاصرة والأصالة والتجديد والتراث وما بعد الحداثة، كما أنه من أكثر المصطلحات اضطراباً في تحديد دلالته، وإنك لا تكاد تجد ناقدين أو أديبين يتفقان على قول فصل يحدد دلالة (الحداثة)، لأن كل أديب يصدر في تحديد المصطلح عن مرجعيته الخاصة، ومكوناته الأدبية والفكرية، ورؤيته للحياة، ويمكن لهذه النقطة أن تكون أكثر وضوحاً بعد أن نعرض بعض الآراء في هذا المصطلح.

يرى جان بودريار أن الحداثة (١): «هي صيغة متميزة للحضارة، تناقض صيغة، وهذا يعني أنها تناقض جميع الثقافات السابقة أو التقليدية، وتفرض الحداثة نفسها أمام التنوّع الجغرافي والرمزي لهذه الثقافات، وكأنها واحدة متجانسة مشعّة عالمياً من الغرب.

ومع ذلك تظل الحداثة مفهوماً غامضاً يتضمن في دلالته إجمالاً، الإشارة إلى تطور تاريخي وإلى تبدّل في الذهنية». ١هـ

في حين يرى يوسف الخال أن (٢) «الحداثة ليست مذهباً من المذاهب الأدبية، وإنما هي حركة إبداع، تماشي الحياة في تغيرها الدائم، وهي ليست زياً أو شكلاً خارجياً مستورداً، وإنما هي نتاج عقلية حديثة، تبدلت نظرتها إلى الأشياء تبدلاً جذرياً وحقيقياً، انعكس في تعبير جديد».

بينما يرى أدونيس أن الحداثة (٣) «رؤيا جديدة، رؤيا تساؤل واحتجاج، وهي التغاير: الخروج من النمطية، والرغبة الدائمة في خلق المُغاير، وهي مناخ عالمي، مناخ أفكار وأشكال كونية، وليست مجرد حالة خاصة بشعب معين». ١هـ

ويرى عبدالحميد جيده أنه (٤): ليست الحداثة هي المعاصرة بالضرورة، ربما تكون أو لاتكون. الحداثة هي الجدّة في أية لحظة تاريخية متغيرة، خارجة عن الزمن داخله فيه، خارجة عنه إبداعاً وخلقاً وخلوداً، داخله فيه مكاناً وتجربة وخبرة، وهذا يفتي لنا أن نقول: إن امرأ القيس أكثر حداثة من البارودي وشوقي وحافظ، وإن الشنفري أكثر جدّة من صلاح عبدالصبور وأعمق رؤية وأكثر كشفاً. الحداثة مرتبطةبالتجربة الخلاقة الإبداعية. ليست الحداثة شكلاً من أشكال البدع والتعليقات أو الزيّ، وإنما هي التحويلات العظيمة في مجرى التراث، وكسر الجمود الذهني والفعلي، هي الحركة المستمرة في مواجهة الثقافة السائدة التي تحشو أفئدة الناس موروثا مهلهلاً، لا فائدة منه، لأن الأصالة الحقيقية في التراث هي التي تتصل بالحاضروتتفاعل بحركة مستمرة متصلة بالحركة السرية للحياة، مرتبطة بالإحساس الإنساني العام، والتي تجمع بين الواقع والحلم، والخاص والعام، والذات والكلية، والزمن والأبدية، وتقتحم المجهول، وتكتشف خباياه» ١هـ

إن هذه التعريفات التي سقتها آنفا هي نماذج للاستئناس، لا الحصر، وهي وإن افترقت في بعض النقاط، إلا أنها تلتقي في بعضها الآخر، وأبرز نقاط اللقاء بينها:

أولاً: المعاصرة. فالمعاصرة شرط هام من شروط الحداثة. ولا نعني بالمعاصرة هنا التزامن، لأن كثيراً من الشعراء يعيشون زمنا ما، بأجسادهم، ولكنهم يعيشون بأفكارهم ورؤيتهم وموضوعاتهم وطرائقهم الفنية والتعبيرية، في أزمان سابقة لزمنهم المعاش، إنهم أسرى تجارب الشعراء السالفين.

وتصبح المعاصرة شرطاً من شروط الحداثة، حين يرتبط الشاعر بأحداث العصر وقضاياه، ويستفيد من الخبرات السابقة في تشكيل المفهومات الجديدة، ويعبرّ عن عصره بأبعاده الحضارية كلها، (٥) وبذلك لا ترتبط المعاصرة بعصر دون آخر، وإنما هي متطورة أبداً بتطور الإنسان وانتقاله عن عصر إلى عصر.

ثانياً: التجديد. والتجديد شرط آخر للحداثة، ولكنه لا يتطابق معها تماماً، لأنه قد لا يتناول النص الشعري كاملاً، بل ينصبّ على جزء منه، فيجدد شاعر في المضمون ويجدد آخر في الشكل، وقد يجدد شاعر ثالث في بعض مكونات

الأسلوب التعبيري: بينما تسعى الحداثة إلى التغيير الشامل المناقض للقديم مناقضة تامة.

ثالثاً: العالمية. فالحداثة ليست حكراً لشعب من الشعوب أو أمة من الأمم، وإنما هي مشاعة بين الجميع، وينبغي لها أن تصب في تيار إنساني عام.

هذه العناصر الثلاثة، المعاصرة والتجديد والعالمية، هي أبرز مكونات الحداثة، ونحن وإن سلمنا بصحة بعضها، فإننا نقف أمام بعضها الآخر محتفظين متسائلين، وأعتقد أنه يحق لنا أن نسأل: ما المقصود بمصطلح العالمية؟

إننا نقف مع هذا المصطلح متعاطفين ومساندين، إذا كان يدعو إلى خلق مناخ عالمي، كما يرى أدونيس، أو إلى الارتباط بالإحساس الإنساني العام، كما يرى عبدالحميد جيده، لأن الحداثة، بهذه الرؤية، تصبح دعوة إلى التعريب بين الشعوب، وخلق مناخ إنساني شامل يرتقي بالجنس البشري دون تمييز.

لكن هذا المصطلح يفصح عن رؤية مناقضة، وهي رؤية مرفوضة رفضاً مطلقاً لا يقبل الحوار. وقد أفصح جان بوديارد عن هذه الرؤية المتسلطة، حين رأى أن الحداثة تفرض نفسها أما التنوع الجغرافي والرمزي للثقافات، وكأنها واحدة متجانسة مشعّة عالمياً من الغرب». ١هـ.

إن هذه الرؤية تثير في نفوسنا، نحن الشرقيين، نوازع الشك العميق بأهداف المركز – الغرب، وما يديره لنا ولغيرنا من الأمم التي تعيش على حواف المركز، أو بعيداً عنه، وبما أننا، نحن العرب، نعيش على تماسٍّ جغرافي مع المركز – الغرب، فإننا معنيون مباشرة بأهدافه ومخططاته.

إن «عالمية الحداثة» كما يفهمها الغرب، تعني السعي الحثيث إلى تذويب الخصوصية القومية عند الأمم والشعوب كافة، وبما أن الحداثة المعاصرة صادرة عن المركزية الأوروبية، التي انتقلت الآن إلى المركزية الأمريكية الجديدة، فإن دعوتها، تعني بوضوح لا يقبل الجدل، ذوبان الشعوب لصالح المركز، وتعميم نموذج المركز على الشعوب جميعاً، وبهذا تسقط مقولة الربط بين عالمية الحداثة وإنسانيتها، لأنها إنسانية، بل قوة قاهرة متسلطة، تحمل من الهول أكثر مما كان يحمله النموذج العسكري الأوروبي الذي تمثّل بالاستعمار المسلح لأراضي الأمم والشعوب. ولقد كنا أكثر الأمم معاناة من الاستعمار العسكري، ولكن معاناتنا ستكون أكبر، من الاستعمار الجديد الذي يسعى إلى الهيمنة على العقول، لفترات زمنية طويلة، أو أبدية، كما يريد لها أن تكون.

لقد تنبه جزء من المركز القديم – أوروبا، إلى الخطر الداهم الصادر عن المركز الجديد–أمريكا، فكانت صيحة رئيس الجمهورية الفرنسية مفعمة بالمرارة حين قال بتاريخ ١٩٩٥/١٢/٣ (٦): «إن الإنكليزية هي اللغة السائدة على الساحة العالمية اليوم، وإن أجهزة الإعلام تستخدمها بنسبة تبلغ تسعين بالمئة، وفي هذا خطر كبير على خصوصية اللغات الأخرى، كالعربية والصينية والهندية وغيرها، لأن سيادة الإنكليزية ستذيب هذه اللغات وتقضي، بالتالي، على خصوصيتها وتفرّدها.» ١هـ.

وفي يقيني أن خوف الرئيس الفرنسي على لغته أكبر بكثير من خوفه على اللغات الأخرى، بل أكاد أقطع بأنه الخوف الرئيس في مقولته.

إلى أي مدى بلغت القصيدة العربية في مسيرة الحداثة؟

إن الإجابات على هذا السؤال كثيرة ومتناقضة تناقضاً صارخاً، ففي حين يرى الكثيرون أن القصيدة العربية المعاصرة قطعت شوطاً طويلا على طريق الحداثة، يرى البعض الآخر أن القصيدة العربية لم تبلغ مرحلة الحداثة بعد. ولن نناقش هنا أصحاب الرأي الأول، لأن الدراسات التي تناولت شعراء الحداثة العرب المعاصرين ومبذولة، ولكنني سأقف عند بعض الآراء والحجج التي يسوقها نقاد الرأي الثاني. فهؤلاء يرون أن القصيدة العربية لم تدخل عالم الحداثة لأسباب عديدة أبرزها:

أولاً: إن الشعر العربي المعاصر لم يخترق بنية القصيدة العربية التقليدية.

وفي زعمي أن هذا الرأي ينطوي على كثير من التعسف والمراوغة المضللة، لأن فعل (الاختراق) ينطوي في دلالته على تدمير المخترق (بكسر الراء) لما يخترقه، وبهذا المعنى فإن هؤلاء النقاد يريدون للشعر العربي المعاصر أن يدمر القصيدة العربية التراثية والمعاصرة، وأن يدير ظهره لها تماماً، مدمراً الجسور التي تربطه بها، على صعيد الشكل والمضمون والأدوات التعبيرية، وهذا يعني أن يتحول الشاعر في مرجعيته الشعرية إلى مرجعية أخرى، مناقضة لمرجعيته العربية، فإلى أي المرجعيات يريد هؤلاء النقاد للشاعر أن يعود؟ أعتقد أنه لن يجد أمامه سوى النموذج الغربي، كما أعتقد أنه الهدف المضمر عند هؤلاء النقاد، وهو الهدف عينه الذي تسعى المركزية الغربية جاهدة إلى تحقيقه.

ثانياً: إن الحداثة لم تحدث لأن القصيدة العربية المعاصرة لم تخترق الجملة العربية.

ويحق لنا أن نتساءل هنا، على أيِّ مستوى يريد هؤلاء النقاد للقصيدة أن تخرق؟ أتخرق نظام الجملة على المستوى النحوي أم على المستوى الصرفي أم على المستوى البلاغي أم على المستوى المعنوي؟ . أعتقد أن أصحاب هذا الرأي يلقون كلامهم جزافاً، لأن درايتهم بالعربية دراية جيدة أمر مشكوك فيه، ولأنهم لا يدركون ما يترتب على هذا الاختراق من نتائج، إن قُدّر له أن يتمّ، أو إنهم يدركون ويديرون!!

إن اختراق نظام الجملة أمر خطير ومستحيل. إنه خطير لأنه سيؤدي إلى قيام القطيعة التامة مع كل ما كتبناه أو انجزناه في القديم والحاضر القريب والحاضر المعاش، وإن الأبناء يعلقون من عراقيبهم في الخواء، منقطعين عن جذورهم وانتمائهم، لأنهم سيفقدون ميزة (التواصل)، وهي ميزات العربية فيما أرى.

كما أن هذا الاختراق مستحيل، لأننا نحتاج إلى البديل، فما هو البديل المقترح، ليكون آلية تفكير وإبداع وتواصل؟ أعتقد أن العرب الآن، في ظل النظام العالمي الجديد، مخترقون تماماً وعلى المستويات كافة، النفسية والثقافية والاقتصادية، وغيرها، ولم ينجح من هذا الاختراق حتى الآن إلا المستوى اللغوي، وإن اختراق نظام الجملة، يعني اختراق آخر الحصون، وهذا يبين بجلاء خطورة هذه الدعوة. ولا أكون مغالياً إذا قلت: إن على أصحاب هذه الدعوة، الذين يصدرون عن حسن نية فيما يدعون إليه، أن يعيدوا النظر، بل أن يمعنوا النظر فيما يقولون، وإلاّ فهل يبلغ أعداؤنا في أذيتنا أكثر مما نحن بالغون؟!.

ثالثاً: إن القصيدة العربية لم تدخل عالم الحداثة لأنها لم تخترق نظام الدلالة في اللغة العربية.

وهنا يقع خلط كبير عند بعض النقاد، بين نظام الجملة العربية المحكم، وبين تطور دلالة المفردة في اللغة العربية. فنظام الجملة لا يمكن المساس به، لأن التغيير يعني إحداث لغة جديدة وغريبة منقطعة عن سابقتها، أما تطور دلالة المفردة أو دخول دلالات جديدة، نتيجة لعملية المثاقفة مع الأمم الأخرى، فأمر بدهي، حدث ويحدث، وهو رهن بتطور المجتمع، فاللغة رموز واصطلاحات جمعية، ولكل مرحلة من مراحل تطور المجتمع دلالاتها ومفرداتها، وإن تتبّعاً سريعاً لمسيرة المجتمع العربي عند الجاهلية وحتى الآن، يبين ما أصاب اللغة من تطور، لقد انكفأت بعض المفردات في بعض المراحل، لتفسح المكان لأخرى صعوبة في التمييز بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي للمفردة في أحايين كثيرة. وعلى الرغم من اشتغال بعض الدارسين، في القديم والحديث، في هذا الضرب من العلم، (الحقيقة والمجاز) فإن المكتبة العربية مازالت تفتقر إلى معجم شامل، يتميز بين الدلالة المعجمية والدلالة المجازية، مع تتبّع مسيرة حياة كل مفردة من مفردات اللغة.

رابعاً: إن القصيدة العربية المعاصرة لم تدخل عالم الحداثة بعد، لأنها مازالت قصيدة (غنائية)، وينبغي للقصيدة الحديثة أن تكون صامتة، بعيدة عن الضجيج والصخب.

وإنني أتساءل دهشاً: هل الغنائية سبّة أو فعل منافٍ للحشمة، ترتكبه القصيدة العربية المعاصرة؟ وما مرجعية القصيدة الصامتة التي يريدون للشعراء كتابتها؟

وإذا كانت (الغنائية) ميزة خاصة بالقصيدة العربية، فإن تفرّدها بهذه الميزة لا يلغي إنسانيتها، بل تبقى نمطاً من الشعر يحمل هويته الخاصة به، وهو يصبّ في بحر التراث الانساني العام، وإن الغنائية لا تعني (الفردية) التي تنتهي إلى الانكفاء فالعزلة، وإنما هي شعور فرديّ يعبر عن شعور جمعيّ. إن الشاعر في غنائيته يعبر عما يعجز أبناء مجتمعه العاديون عن التعبير عنه، فيغنّون أنفسهم بلسانه.

خامساً: إن قصيدة النثر لا تمثل قصيدة الحداثة العربية، على الرغم من الآمال التي عقدت عليها، لأنها لم تؤصل لنفسها، بل انكفأت وتراجعت منحسرة تاركة على الساحة الشعرية بعض التجارب الجيدة.

من الواضح أن هذه المقولة تنطوي على تناقض واضح مع نفسها، لأن هذا اللون من الإبداع لا يندرج تحت عنوان الشعر، بل هو إلى المقالة الذاتية أو الخاطرة أقرب. وما أدري كيف نجمع بين النقيضين، الشعر والنثر، في عنوان واحد هو (قصيدة النثر)، على الرغم من إلحاح كتّابها ونقادها على هذا العنوان.

كما أن هذه المقولة تتناقض مع مقولة (الاختراق) السابقة، لأن قصيدة النثر اختراق واضح لبنية القصيدة العربية على صعيدي الشكل والموسيقى، فهي، في مرجعيتها الفنية، أقرب إلى الغربية منها إلى العربية.

## تعريف مقترح للحداثة:

إن الجذر اللغوي لكلمة (الحداثة) واحد في أصول لغتنا، وقد جاء في معجم تاج العروس (٧): حدث الشيء حدوثاً وحداثة نقيض قدم. والحديث: نقيض القديم. والحدوث: كون الشيء ولقد

تطورت دلالة هذا الأصل (حدث) في العصر العباسي، لتغدو مصطلحا نقدياً خاصاً بالشعر الحديث في زمنهم، حيث أطلق النقاد على الشعراء العباسيين: (الشعراء المحدثين)، فقال ابن المعتز (٨): « قد قدمنا في أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا في القرآن واللغة وأحاديث رسول الله، صلى الله عليه وسلّم وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم وأشعار المتقدمين من الكلام الذي سماه المحدثون البديع، ليعلم أن بشاراً ومسلماً وأبا نواس ومن تقيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن». ١هـ

وقال ابن رشيق (٩): «أول من فتق البديع من المحدثين بشار بن برد» ١هـ

وقد تنبه هذا الناقد منذ ألف عام ونيّف إلى تجدّد الشعر وحداثته الدائمة فقال (١٠): « كل قديم من الشعراء فهو محدث في زمانه بالإضافة إلى من كان قبله...» و «قول عنترة: (هل غادر الشعراء من متردم) يدل على أنه يعدّ نفسه محدثاً» ١هـ

إن مقولات هذين الناقدين وأضرابهما تفصح بجلاء عن إدراكهم لمعاصرة الشعر وحداثته وتجدّده الدائم عبر مسيرته التاريخية الطويلة، وتأسيساً على ما سبق يمكن أن نعرّف الحداثة بالصفة التالية:

الحداثة هي التجدد الدائم المواكب لتطور الأمة الحضاري بأنساقه المختلفة، الأدبية والفكرية والعلمية والاجتماعية والروحية، أو هي التجديد المحرض على التطوّر والتجاوز باتجاه الأفضل، وهي بمراحلها وإنجازاتها كلها تجعل الارتقاء الدائم بالإنسان هدفاً نهائياً.

وحين تسم الأمة حداثتها بميسمها الخاص، فإن هذا لا ينفي عالميتها، بل تبقى رافداً من روافد النهر الإنساني، مادام الإنسان غايتها الأسمى.

## مرجعية الحداثة العربية المعاصرة.

إن الحداثة العربية اليوم تعود في مرجعيتها إلى مصدرين:

الأول: المثاقفة مع الأمم:

إن عملية المثاقفة هذه لم تنقطع عبر تاريخنا الطويل، لقد استوعبت الحضارة العربية الإسلامية ووعت حضارات الأمم السالفة لها، وأعادت إنتاجها، ثم اسبغت عليها من روحها، متابعة التجديد والابتكار، حتى وصلت بها إلى ما وصلت. أما اليوم فإن عملية المثاقفة تتم مع الأمم الغربية منذ أواخر القرن الماضي فتمثله بحركة الترجمة الواسعة والاطلاع على تجارب هذه الأمم. وكان لتجارب الأدباء الروس حظ ليس باليسير في حركة الترجمة هذه.

الثاني: التراث العربي والإسلامي:

ويشمل ذلك التراث القديم المتمثل بحضارة المنطقة العربية الموغلة في أعماق التاريخ المعروفة، والتراث القريب المتمثل بالحضارة العربية الإسلامية العظيمة، ولقد كان هذا التراث القريب، ومازال، من أهم مكونات الشخصية العربية المعاصرة، كما كان التراث الشعري، ومازال، معينا للشعراء المعاصرين، لا يعرف النضوب. بل إننا نستطيع أن نقول جازمين: إنك لن تجد شاعراً عربياً معاصراً لا يرجع في مكوناته الرئيسة الأولى إلى هذا المنهل الثرّ.

ويمكننا أن نصنف الحداثة العربية عبر مراحلها، في حداثتين:

الأول: حداثة هادفة. وهي تسعى تحت غطاء الشعر، إلى تفكيك المجتمع،

لتدميره أو إعادة ربطه بـالآخر. ونموذجاً على ذلك في التراث، الشاعر أبو نواس. هذا الشـاعر الكبير الـذي حاول، تحت غطـاء التحـديث، أن ينسـف النموذج الشعـري العربي الأسمي بمقاييس عصره، والمتمثل بالقصيدة المعلّقة، بادئاً بشكلها الخارجي ونمط ترتيبهـا للمـوضـوعات، مفتتحـاً بالدعـوة إلى تجاوز المطلع الغزلي والطللي، واستفتـاح النـص الشعـري بمـوضـوع معـاصر، وكـان هـذا الموضـوع وصـف الخمرة وكان القائل(١):

**عـــاج الشقـيّ على دار يســائلهـا**
**وعُجـت أســأل عـن خمّارة البلـد**
**لا يرقىءُ الله عينـيْ من بكى حجراً**
**ولا شفـى وجد مـن يصبو إلى وتـد**
**قـالوا: ذكـرت ديـار الحي من أسـد**
**لادرّ درّك قـــل لي: مـن بنــو أسَـد**
**ومـن تميـمٌ، ومن قيـس وإخـوتهم**
**ليس الأعاريب عند الله من أحد». اهـ**

وواضح أن هذا القول يفصح عن عداء شديد للجنس العـربي، وواضح أيضاً أن دعوته إلى التجديد تضمر شعوبية مغالية، لم يهذبها الإسلام السمـح. ولم يكن أبـو نواس الشعوبيّ الوحيد، كما أن قولنا هذا لا يفضّ من شاعريته العظيمة.

أما نمو ذجنا من المعاصرة فسعيد عقل (١٢)، الشـاعـر اللبناني الـذي انصبّـت دعواته التجديدية على أداة التعبير العربية بنموذجها الفصيـح، واعتماد العامية أداة تعبير بـديلة. ومـا أظـن أننـا بحاجـة إلى التفصيل في آثـار هذه الدعـوة المدمرة على أمتنا العربيـة، إذا تذكرنا أنه تـوّج دعوته هذه، بالكتابة بالحرف الغربي اللاتيني.

الثانية: حداثة بانية. وأستطيع أن أقول هنـا، وبكثير مـن الاطمئنـان: أن حـركـة الحداثـة البـانيـة المجـدّدة لم تتـوقـف مسيرتها في تـراثنـا البعيد أو القـريـب أو المعـاصر ونحـن وإن كنـا لا نستطيـع أن نحشد الكثير من النماذج من تراثنا البعيد، فإن هـذا لا ينفي ما نقول، لأن الحفـريات المتـلاحقة تفصـح عـن وجود حضـارات متعاقبة متقـدمة بمقاييس عصرهـا، ومن البدهي أن تكون الفنـون نسقاً من أنساق هذه الحضـارات، كما أنه مـن البدهـي أن الشعر هو الفـن التعبيري المسيطر في هذه المنطقة من العالم. (١٣)

أما حين نبحر قليلاً مـن الزمن لنقارب تراثنا القريب، فـإن الأمر يصبح مختلفاً، لأننا نستطيـع أن نوثّـق كلامنـا بالنماذج الشعرية التي نريـد، فكتب التراث حافلة، والشواهد مبذولة.

وإننـي أبيـح لنفسي أن أزعـم جـاداً أن الشعر العربي الجاهلي، بنماذجه المختلفة، يمثـل مرحلـة هامـة من مـراحل التجـدّد والتحديث، وما يدفعنـي إلى هذا الـزعم، صوت العقل الذي لا يمكن أن يقبل مقولة أن هذا الضرب من الشعر الراقي والمكتمل جاء منقطعاً بـلا مقدمات، بل هـو مرحلة مـن مراحـل حضاريـة سابقـة تؤسـس لمراحل لاحقة، ولكن الافتقـار إلى التوثيق يجعلني أبقي هذا في حيّز الزعم لا الجزم.

ولا أستطيع، في هـذه المقاربة العـاجلة لتراثنا العربي الإسلامي، أن أستقضي هذه المسـاحـة الفنيـة الشـاسعـة، ولكننـي سـأكتفي بنماذج للتمثيـل لا الحصر، كما سأكتفي بوقفات ثلاثة، أعتقد أنها تصلح للتمثيل على التحـديث الـدائم في القصيدة العربية.

الوقفة الأولى: صدر الإسلام والشاعر مالك بـن الريب (١٤). ذلك الشـاعر الذي تحول، في قيمه، من قاطع للطـريق، فاتك، إلى مجاهد في سبيـل الله والـدين والـدين الجديـد، تحت رايـة سعيـد بـن عثمان، والذي انقطعـت به سبل الحياة في طـريق

العودة من الشرق، فقضى نحبه بعيداً عن موطنه. لقد ترك لنا قصيدة هامة مؤثرةو تعتبر واحدة من عيون الشعر الذي قيل في رثاء النفس، ومنها أقتطع قوله:

**ألا ليت شعري هل أبيتنّ ليلة**
**بجنب الغضى أزجي القلاص النّواجيا**
**فليت الغضى لم يقطع الرّكب عرضه**
**وليت الغضى ما شى الركاب لياليا**
**لقد كان في أهل الغضى، لو دنا الغضى،**
**مزار، ولكنّ الغضى ليس دانيا**
**ألم ترني بعتُ الضلالة بالهدى**
**وأصبحت في جيش ابن عفان غازيا**

إن هذا النص، بأبياته مجتمعة، زفرة فارس أتلفه المرض وذهب بنفسه، وهو يفصح عن تجدد في النص الشعري على مستوى الشكل والمضمون وأدوات التعبير. فعلى المستوى الأول، الشكل، تجاوز الشاعر النمط الشعري المثالي المتمثل بالمعلّقة، فلم يستفتح بالغزل، ولم يقف على الأطلال، ولم تتعدد أغراضه، بل كان النص لوحة أحادية المشهد لفارس لم يهزمه الموت في ساحات القتال، بل أسقطه على فراش المرض العاجز، فتداعت أمام خياله مشاهد الأهل والوطن، وهو الغريب الوحيد المدنف.

وعلى المستوى الثاني، المضمون، يمثل هذا النص أهمية خاصة، فيما أرى، لأنه يفصح عن تطور كبير في أفكاره ومعانيه، بل إن هذا التطور يكاد يكون انقلاباً كاملاً، إنه يفصح عن مواكبة القصيدة لحالة الانبعاث في المجتمع العربي، ثم المسلم. فالشاعر يقلع عن ضلالاته وينخرط تحت لواء الهدى، لواء الجهاد. إنها معان جديدة في مجتمع جديد ورؤية جديدة للحياة، بعد انتقال العربي من حياة البداوة إلى حياة الدولة والنظام، وتكريس الذات من أجل أهداف كبرى، وبذلك اتّسع فضاء النص بانتقاله عن القبيلة الذاتية إلى العالمية، فتمثله بالدين الجديد، الإسلام، ولقد قدم الإسلام نفسه ديناً إنسانياً أممياً، فكان الفضاء أمام الجميع بلا حدود.

أما على المستوى الثالث، أدوات التعبير، فإن من الواضح أن لغة الشاعر قد ابتعدت كثيراً عن غرابة لغة الجاهلية وصعوبة التواصل معها بلا وسيط. لقد أصاب اللغة ما أصاب المجتمع من تطور وتهذيب. أما أجمل ما في هذا النص فهو حامله الفنيّ الذي لم يكن خيالاً فنياً أو صنعه بديعية، وإنما كان وقدة شعورية حارة، تدفع قارئه إلى الحزن العميق، فالبكاء.

الوقفة الثانية: العصر العباسي. وستكون مع اثنين من شعرائه، الأول: أبو تمام، والثاني خالد الكاتب. وإن اختياري لهذين الشاعرين لا يعني تمثيل العصر كاملاً، لأن العصر العباسي، الذي امتد قروناً في الزمن، هو أهم مراحل التجدد والتحديث في تراثنا العربي الإسلامي، وذلك لاقتران الحداثة بهوية حضارية واضحة ساطعة، سطوع الحضارة العربية الإسلامية التي بلغت الأوج في انفجاراتها المعرفية المتلوّنة، فكانت مرحلة انعطاف حادّة في تاريخ الحضارة الإنسانية.

لقد واكب الشعر هذه المرحلة الفنية الهامة، فكان متلوناً كتلونها، غنياً مترفاً كغناها وترفها، وكانت انفجاراته الفنية مساوية لانفجاراتها المعرفية. ولم يكن أبو تمام أول المحدثين، ولكنه كان رأساً من رؤوسهم، تناول في تحديثه شكل القصيدة ومضمونها وأدواتها التعبيرية، ولكن الأهم في تجديده انصب على المعاني والأدوات التعبيرية.

لقد وعى أبو تمام حضارة عصره، وتمثل فلسفاتها بعمق، فظهر هذا الوعي والتمثل واضحاً في شعره، حتى غدا شاعر الشريحة المثقفة، وارتفع بشعره فوق الجماهير الواسعة، فكان أول مؤسس لمقولة (نخبويّة الشعر). إنه لم يكن من الشعراء الذين يعرضون معانيهم عرضاً قريب التناول، بل كان يوغل في الغوص وراء المعاني مازجاً شعره بكل ما تمثّل من ثقافات وفلسفات، حتى ليصعب أو يستحيل على المتلقيّ البسيط فهم ما يقول.

ولقد فطن أبو الفرج الأصفهاني إلى هذه الظاهرة حين عرّف بأبي تمام قائلاً (٥): «شاعر مطبوع لطيف الفطنة، دقيق المعاني، غوّاص على ما يستضعف منها، ويعسر متناوله على غيره». ١هـ ولقد وصلت هذه الحالة الشعرية عنده إلى الغموض والإبهام أحياناً، أو ما يسمى الآن (ظاهرة الغموض الفني)، وهو بهذا اللون من الشعر يقارب الشعراء الرمزيين المعاصرين أو يقاربونه، وقد وصّف الآمدي هذه الظاهرة الفنية عنده فقال (١٦): "إنه يُنسب إلى غموض المعاني ودقتها، وكثرة ما يورده، مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج". ١هـ

إن قصيدة أبي تمام لا تسلم نفسها للمتلقي البسيط، ولا تفصح عن نفسها للقارىء المثقف بسهولة ويسر. ويمكن أن تكون قصيدته في رثاء القائد محمد بن حميد الطوسي والمستفتحة بقوله:

**كذا فليجلّ الخطب وليفدح الأمر**
**فليس لعين لم يفض ماؤها عذر**

نموذجاً صالحاً لما نقول.

ولقد كان تجديده في أدوات التعبير متناغماً مع حداثة معانية، حتى ليمكننا القول إن طرائقه في التعبير غدت مذهباً فنياً يحتذى في زمنه وما تلاه، وإن قصيدته في وصف عمورية:

**السيف أصدق أنباء من الكتب**
**في حدّه الحدّ بين الجد واللعب**

نموذج ساطع لمذهبه. وسأقف هنا عند جانب واحد من جوانب مذهبه متناولاً تجديده في بناء الصورة الشعرية.

لم تتناول حداثة أبي تمام أركان الصورة الشعرية، ولكنها انصبت على ما هو أخطر وأهم. لقد تناول العلاقة بين طرفي الصورة الشعرية (المشبه والمشبه به) فكان عمله هذا اختراقاً لنظام العلاقة بين طرفي الصورة الذي تكرّس واستقرّ عبر قرون عديدة، وهو في حقيقته تعبير عن البنية العقلية والأخلاقية للمجتمع، ولقد أحدثت صور أبي تمام خلخلة أو صدعاً في نظام البنية هذا، وتلا ذلك ما تلاه من بلبلة وفزع وانقسام بين النقاد والمثقفين إلى مؤيدين ومعارضين، كما رافق هذا الانقسام كثير من التطرف الحاد، وإن بيته المشهور:

**رقيقُ حواشي الحلم لو أنّ حلمه**
**بكفّيك ما ماريت في أنه بردُ**

مثال صارخ على ما أحدثه أبو تمام. إنه يشبه الحلم بالثوب الرقيق، كما يجعله بين اليدين، وقد عبرّ الامدي عما أحدثته هذه الصورة وأمثالها من بلبلة في عصرها عندما قال (١٧): "هذا البيت لم يفهمه المتقدمون، لانهم لم يألفوا هذه الصورة، صورة الحلم بالكفين، وتشبيهه بالبرود، وإنما كانوا يشبهون الحلم بالجبال في مثل هذا البيت:

**أحلامنا تزن الجبال رزانة**
**وتخالنا جنّاً إذا ما نجهلُ**

ويمكن أن نضيف من جميل شعره قوله (١٨):

**غدت تستجير الدمع خوف نوى غد**

وعـاد قتـاداً عنـدهـا كـلّ مـرقـد
وأنقـذهـا مـن غمـرة الموت أنـه
صـدود فـراق لا صـدود تعمـد
فـاجرى لها الإشفـاق دمعاً مـورّداً
مـن الـدم يجري فـوق خـد مـورد
هـي البـدر يغنيهـا تـودّد وجهُهـا
إلى كـل مـن لاقـت، وإن لم تتـودّد

فالاستجارة تكون بالقوى الحامي، أما أن تكون بـالدمـع فإنـه أمر مـريك وغير مفهوم.

وإن هـذا الشعر وأضرابـه يفسر قـول الشاعـر أبي العميثل، وقد سمـع أبا تمام ينشـد بعـض شعـره، «لماذا لا تقـول مـا يفهم؟»، وقـد أجابه أبـو تمام على البديهة: "وأنـت لماذا لا تفهـم ما يقـال؟". إن أبـا العميثـل وأضرابه لم يفهمـوا كنه النقلـة الـواسعـة من جفـاء البـداوة إلى طـراوة الحضـارة وعمقهـا في شعـر أبي تمام وغيره مـن المحدثين، ولقـد غدا أبـو تمام وأضرابه ظـاهرة فنيـة مؤسسـة لتيارات نقدية متصـادقة ومؤججة لنـار الصداع بين القديـم والمحدث، مما فتح أمـام النقد باباً، بل أبواباً عريضة واسعة.

نموذجنا الثاني الشاعـر خالد الكاتب، معاصر أبي تمام ونقيضـه في الآن نفسه، ذلك لأنه، في معظم شعره، نموذج للشاعر الذاتي الـوجداني في زمنـه، كما أنه يمثـل نمطاً جـديداً في بناء النص الشعـري. لقد مـال إلى كتـابـة النـص المكثـف الـذي لا يتجاوز عدد أبيـاته أصابع اليـد الواحدة، وإن المشابهة كبيرة بين مـا يسمى اليـوم (البطاقة الشعرية) أو (الومضة) وبين ما كان يكتبـه خالد، مع خـلاف في المضمون باختـلاف العصر. ولقد دافع عـن منهجه حين نعى عليـه قصر قصائده وميلهـا إلى المقطعات، فقال: (١٩) "إذا بلغت المراد في أربعة أبيات فالزيـادة فضل". اهـ. ومن شعره قوله:

كبـدٌ شفهـا غليـل التصـابي
بين عتـب وسخطـة وعـذاب
كل يـوم تدمـى بجرح مـنّ الشوق
ونـوع مجدد مـن عـذابِ
يـا سقيم الجفـون أسقمت جسمـي
فـاشفني كيـف شئـت، لا بك مـابي
إن أكـن مـذنباً فكـن حسـن العفـو
أو اجعـل سـوى الصـدود عقـابي

الوقفة الثالثة: عصرنا الحديث

وأحب أن أنوّه هنا أن القفز على مرحلة عصر الانحطاط أو عصر الدول المتتابعة لا يعني بالضرورة إسقـاطها مـن حركـة التجديـد إسقاطـاً تامـاً، لقد انكفـأ معظم الشعـر على نفسـه وارتكـز على البنيـة الصـوتية المتمثلـة بـالصنعة اللفظيـة في لغته، واهتم بالموضوعات الصغيرة، ولكن بعضـه الآخـر لم يقـع في الشرك نفسـه، وأكتفي هنـا بالتـذكير بعدد مـن الشعراء أمثال ابـن عنين وابن القيسراني والبهـاء زهير وأضرابهم (٢٠).

بـدأت الحداثـة الشعـريـة العـربيـة المعـاصرة مـع بدايـة المشروع النهـوضي العـربي الحديث الـذي أخـذ يفصح عـن نفسه منذ أواخر القرن التاسع عشر، ولقد واكبت الحداثـة الشعريـة هذا المشروع في إرهـاصاتـه وإنجـازاتـه، ثم انهيـاراتـه المتلاحقـة على صعيد الفكـر والنفس، كما واكبته في انكفـائه في مرحلته الـراهنة، أو وقفاته المتألقة ومراجعة الذات وقراءة ما مضى لتأمل الآتي، وإن القصيدة العربية تقف الآن هذه الوقفـة نفسها، وهي، كما أرى، تقـف على مفارق متشعبـة تشعـب المستقبل المنشود مـن هذه الأمة، أو المراد لها من الآخر.

وقـد بدأت حـركة التجـديد المعـاصرة بالقفز إلى الوراء قرونـاً عدّة، لتعود إلى ما

اعتبرتــه نماذج شـعـرية رقيقـة تحتـذى، فكـان الشعر العبـاسي ومـا سبقه مثلهـا الأعلى، وكانت معارضـات محمود سامي البارودي لهذه النماذج الشعريـة، مرحلة جديدة تماماً، قفزت فوق قرون من الشعر الذي اعتبره نموذجـاً شعرياً ساقطـاً، لقد قفزت فوق شعر أدب الـدول المتتابعة وما تـلاه مـن شعر في الـزمـن العثماني. ثـم اقتفى أثـر البارودي عـدد من الشعـراء، فكان أحمد شوقي، وكان قوله:

**اختـــلاف النهـــار والليـــل يُنسي**
**اذكُـــرا لي الصبـــا وأيـــام أنسي**

معارضــة لسينية البحتري المشهـورة التي يستفتحها بقولة:

**صُنــتُ نفسي عما يــدنــس نفسي**
**وتـرفّعـت عـن جـدا كــلّ جبس**

ولكن الجيل الثاني من الشعراء لم يقف عند حدود المعارضة، بل بدأ بالخروج من أسر القدماء، وخلع عباءتهم بكتابة الشعر الذي يعبر عن الذات الشـاعرة التي تعيش زمنهـا، وبـذلـك قفـزت القصيـدة قفـزة واسعة نحـو وعي الذات فالمعـاصرة، وقد انصب التجديد على المضمـون والأساليب التعبيريـة، مـع التمسـك بـالشكـل الأم، والمرجعية العربية الإسلامية الخالصة.

ثم كـانت قفزة أخـرى، وكان يجب أن تكون بعـد أن اتسعت عمليـة المثاقفـة مع الغـرب، ترجمة، أو قـراءة في لغاتـه الأم، ورافقـت المطـابـع هذه القفـزة بـوتـائر متصاعدة، فوضعت بين أيدي القراء مئات مـن الكتب التـي تمثـل نـاتج الحضـارة الغربيـة بأنسـاقها المختلفـة، أدباً وفكـراً وعلوماً.

لقـد اطّلع الشعـراء العرب على الشعـر الغربيّ ومدارسه، ثـم نقلوها إلى أعمالهم الإبداعية، فكانت المدارس الشعرية، وكان الشعـراء في بـلاد الشـام ومصر ثـم في الأقطار العربية الأخرى.

ولكن التحديث والتجديد مازال ينصب على المضمون والأشكال التعبيريـة ووعي الذات العـربية، والعالم المحيط، مـع بروز مـرجعية غـربية، وكـانت نتـاجاً طبيعيـاً لعمليـة المثـاقفـة مع الآخـر، وكـان مـن البـدهـي أن يبـدأ الصـدام، مبكـراً، بين القصيدة التقليدية ذات المرجعيـة العربية الخالصة، والقصيدة المحدّثة التي مازجت بين مرجعيتها العربيـة والمثاقفة مع آداب الأمم الأخرى، وليس هـذا الصراع بدعا في تاريـخ القصيدة العـربية، فـالصراع بين الحداثة والمحافظة في العصر العباسي الأول ومـا تـلاه، لا يغيب عـن بـال أي قـارىء حصيف أو نـاقد متتبـع. ولكن القصيـدة الحديثة لم تقـف عند هذا الحد، بـل قفزت قفزة واسعة جداً في أواسـط قرننا الحالي، فكـانـت (قصيدة التفعيلـة)، هـذا العمـل الإبداعي الـذي فجر معارك نقديـة حامية بين الحداثـة والمحافظـة، ومـازالت هـذه المعارك على احتدامها، وستبقى ببقاء هذه الأمة، وهـي لعمري، ظاهرة صـحيـة تدل على حيـويـة أمتنـا وقـدرتها على الحوار والتطور بـالخروج من قـديم إلى حـديث، وفي هـذا مـافيـه مـن ميـل نحـو الحيـاة المتجـددة الـدائمـة، فهل كـانـت قصيـدة (التفعيلـة) مروقـاً من تعـاليم القصيـدة التقليـدية، وهـل انخلعـت مـن فضائهـا، لتحلّق في فضاء نقيض؟

أقـول: لا. وعلى الـرغـم مـن أن تجديـد قصيــدة التفعيلــة انصــب على الشكــل والمضمون والأساليب التعبيرية، إلا أنها لم تتخلع أبـداً من مـرجعيتها العـربية، ولقـد أضافت جديداً هاماً حين امتدت بتحديثها إلى البنيـة الموسيقية للقصيـدة لتعيد تشكيلهـا بصيغة أكثـر انقياداً وانسيـاباً، فتجـاوزت نظـام البحـر والقـافيـــة، ولم يعـد البحـر

العروضي الكامل بتفعيلاته وإيقاعه هو وحده البناء في جسم القصيدة، بل تحولت إلى وحدة أصغر، تشكل مكوناً من مكوّنات البحر العروضي، فكانت التفعيلة هي وحدة البناء الجديدة المعتمدة. وكان هذا التحديث في البناء الموسيقي للقصيدة، ماساً للبناء القديم (المقدّس) عند المحافظين، فكانت معركة حامية ثم تلتها المعارك، ومازالت تترى. لقد تنبه المحافظون لما أصاب الشكل الفني من تغيير، وكأني بهم لم يتنبهوا إلى جوانب أخرى هامة، امتدت إليها يد التحديث والتجديد.

لقد امتدت هذه اليد إلى مكونات القصيدة كلها، فتناولت تكوين الصورة والانتقال بها من البساطة إلى التركيب فاللوحة الفنية التي تفور بالحركة والحياة، كما مالت إلى الغوص وراء المعاني وتكثيفها بالتعبير عنها بالرمز الشفيف أو الغامض الذي يصل إلى الانغلاق، فينهض الشاعر أبو العميثل الذي قال لأبي تمام ما قال، ليقول للبعض من جديد: "لم تقولون ما لا يفهم؟". وسيكون جوابهم: لم لا تهذب نفسك وتثقفها ثقافة عالية عربية وإنسانية؟ وتبقى الإشكالية قائمة، مع التنويه إلى أن اعتراض البعض على ظاهرة (الغموض) فيه الكثير من الصواب.

كما امتدت يد التحديث إلى اللغة، فعاودت الحياة مفردات قديمة منكفأة، وأعادت إنتاج مفردات أخرى بدلالات جديدة مواكبة، مع المحافظة على نظام الجملة العربية وطرائق تكوينها.

واتجه الشعر إلى الانفتاح على آداب الأمم الأخرى مؤمناً بإنسانية الشعر، مع محافظته على تفرّده وخصوصيته، على الرغم من ارتفاع صوت الذات الشاعرة، ولكنه ارتفاع يدل على التواشج والتماهي بين الخاص والعام. فغنائية الشاعر الخاصة تنسحب على الشعور الجمعي، لتصبح تعبيراً عنه.

إن القصيدة العربية امتداد طبيعي لسابقاتها، وهي في مرجعيتها عربية تراثية مع تأثيرها الواضح بآداب الأمم الأخري والتثاقف معها، كما تثاقفت القصيدة التراثية مع آداب الأمم المعاصرة لها. وحين يريد الدارس عرض نماذج لهذه القصيدة فإنه سيقع على عشرات الدواوين للشعراء العرب المعاصرين. وأشير هنا، على سبيل التمثيل لا الحصر أو المفاضلة، إلى قصيدة (الهدهد) (٢١) للشاعر محمود درويش، التي يقول في مطلعها:

**لم نقترب من أرض نجمتنا البعيدة بعدُ تأخذنا القصيدة**

**من خرم إبرتنا لنغزل للفضاء عباءة الأفق الجديدة**

**أسرى، ولو قفزت سنابلنا عن الأسوار وانبثق السنونو**

**من قيدنا المكسور، أسرى لما نحب وما نريد وما نكون...**

**لكنّ فينا هدهداً يملي على زيتونة المنفى بريده**

**عادت إلينا من رسائلنا لنكتب من جديد**

**ما تكتب الأمطار من زهرٍ بدائيٍّ على صخر البعيد**

يتماهى في مرجعية هذه القصيدة التراث العربي الإسلامي متوّجاً بالقرآن الكريم، مع حضارات المنطقة العربية الدارسة من كنعانيّة وغيرها، مع حضارات الأمم الأخرى الغربية والشرقية، كاليونانية والهندية وغيرها من الأمم.

تلك هي القصيدة العربية المعاصرة كما

نراها في المشهد الشعري العربي الواسع، ولكن هذا لا يمنع من رؤية الصورة المناقضة في بعض هوامش هذا المشهد، وهي على ندرتها تشكل حداثة معاصرة هادفة، لأنه حين تصبح مرجعية النص تغريبيّة خالصة، فإنه يخرج من انتمائه إلى الثقافة العربية، ليصبح ابن الثقافة التي كتب في أجوائها ومناخاتها، وإنني أسقط هذه النصوص من ديوان الشعر العربي الحديث لأدرجها في ديوان الثقافة التي تنتمي إليها، سواء كتبت بالعربية أم بغيرها من اللغات، إنها شعر تغريبيّ خالص.

سؤال أخير لابد منه، يقول: هل وصلت الحداثة الشعرية العربية إلى غايتها التي يصبو إليها الشعراء؟

والجواب: لا. لأن الحداثة لا تتمّ بمعزل عن هوية الأمة الحضارية، وإنما هي نسق من أنساق تحديث المجتمع على المستويات كافة، وأول هذه الأنساق تحديث الإنسان من الداخل وإطلاق قواه الذاتية المبدعة في مناخ من الحرية الواعية والعاملة على إنتاج حضارة عربية إنسانية معاصرة. إن الحداثة، بهذا المعنى، ناتج من نواتج حضارة الأمة، وستبقى الحداثة الشعرية التي نبغي غائبة بغياب الهوية الحضارية المميزة للأمة العربية في هذه المرحلة أو ستبقى في طور الحداثة الشعرية المحرَضة، وسيبقى الشعر رائداً لأمته كما كان. وهل يكذب الرائد أهله؟

## ثبت المصادر والمراجع


١ـ الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر. د. خليل موسى: ص٥.

٢ـ الحداثة في الشعر. يوسف الخال ص ١٧.

٣ـ فاتحة لنهايات القرن. أدونيس: ص ٣٢١ وما بعدها.

٤- الأصالة والحداثة في تكوين الفكر العربي النقدي الحديث. د. عبدالحميد جيده ص ٣٠٧.

٥- الشعر العربي المعاصر. د. عز الدين إسماعيل: ص١٣-١٦.

٦- نقلا عن القسم العربي بهيئة الإذاعة البريطانية – لندن: تا/٣/١٢/١٩٩٥م.

٧- معجم تاج العروس: مادة: حدث.

٨- كتاب البديع: عبدالله بن المعتز: ص١.

٩- العمدة. ابن رشيق: ص١٣١.

١٠- العمدة. ابن رشيق: ص ٩٠-٩١.

١١- ديوان أبي نواس. تح أحمد عبد المجيد: ص ٤٦.

١٢- انظر ديوان (يارا) للشاعر اللبناني سعيد عقل، وقد كتبه بالعامية اللبنانية والحرف اللاتيني ليقطع أية صلة له بالعربية الفصحى وثقافتها.

١٣- نذكر هنا بملحمة كلكامش. تح ن-ك - ساندرز. ط دار المعارف. مصر ١٩٧٠م.

١٤- انظر أخباره في الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني: ج٢٢/٢٨٦. ط دار الكتب والنص في الشعر والشعراء. ابن قتيبية: ص ١٢٩.

١٥- الأغاني: ج١٦/٢٨٣.

١٦- الموازنة بين الطائيين. الآمدي: ص ٢.

١٧- الموازنة: ص٥٧.

١٨- الأغاني: ج١٦/ ٢٨٥.

١٩- الأغاني: ج ٢٠/ ٢٧٤.

٢٠- أذكر هنا بكتاب أدب الدول المتتابعة. د. عمر موسى باشا.

٢١- مجلة لوتس. العدد ٧٣-٧٤: ص٧ وما بعدها.

# المسرح المغربي
## الهوية والتفاعلات العالميّة

● الدكتور عبد الرحمن بن زيدان

**لا يتعلق موضوع الهوية والتفاعلات العالمية بالمسرح المغربي ـ ولكنه موضوع يهم الثقافة العربية كفضاء محكوم بالتعدد وبالتراكم الذي يفرز نوعه ويساهم في التعبير عن الذات العربية بكل انفتاحها على قضايا الذات والواقع والتاريخ والماضي والحاضر والمستقبل. انه الموضوع الذي يحمل أسئلته معه، ويسأل في هذه التفاعلات وعن الإضافات والمكتسبات التي حققتها في زمن الصراع والأخذ والعطاء والتأثر والتأثير بكل ما يجري في العالم.**

هذه الإضافات هي الوجه الحقيقي الدال على تفاعلات الذات مع المحيط، ومع المعيش ومع الخفي والجلي في هذا المعيش، وعلى اعتبار ان الذات المغربية تمتحن مكوناتها من الخصوصيات المحلية، ومن الهوية العربية، ومن الثقافة العالمية، فان هذه الذات تتمظهر في أشكال التعبير؛ وتتجلى في الإبداعية العربية وإبداعها المكتوب والشفوي.

من هنا كان المسرح المغربي فاعلا ومنفعلا بهذه التفاعلات، يفرز خطابه الخاص ويعمل على تجريب كل الاشكال التعبيرية بتنوع أنظمتها الإشارية والدلالية للتعبير عن الواقع بغير الواقع، وتقديم العالم مجازيا بالنص الدرامي، وبنص العرض الذي يبدعه المخرج مع باقي الفعاليات التي تساهم بتخصصاتها في انتاج الفرجة.

لقد دخل المسرح المغربي زمن التجريب ليجعل من عطائه تحفة موسومة بالثقافة المغربية، ممهورة بانفتاحها على الثقافة الإنسانية ليصبح هذا المسرح كلاما

يتحدث بكلامه، ويتكلم لغته التي هي تراثه وذاكرته وأسئلته ومواضيعه التي تشابكت خيوطها في هذا التفاعل، وكثرت قضاياها تحت تأثير الوتيرة التي يسير بها التحول والتطور في العالم.

إن قراءة خلفيات التفاعل، والبحث فيه عن موقع للتجربة المسرحية معناه ان القراءة والمقاربة لخطاب هذه الخلفيات، مشروط بقراءة يكون مدخلها السؤال النقدي الذي يمكنه ان يفضي بنا إلى حقيقة المسرح المغربي الذي عرف ازدهاره في السبعينيات والآن يعرف ازدهاره المؤجل.

لماذا هذا التوزع الزماني بين لحظتين تاريخيتين متناقضتين؟

اللحظة الأولى كانت الدليل مغامرة ابداعية وتوهج في العطاء وتنوع في المرجعيات، أما اللحظة الثانية فهي الموسومة بغياب التدفق في الخطاب بألوان كانت تعرف شروط التفاعل والأخذ والعطاء وطرح السؤال النقدي.

لقد وصل المسرح إلى الآفاق المسدودة، ليس في العمليات الإبداعية ـ فقط ـ ولكن في الانتاجية ورواج هذا لمسرح. فهل هذه الآفاق منبثقة من ذات المسرح أم من ذات العاملين فيه ـ هواة ومحترفين ـ؟ أم أن هذه الآفاق المسدودة أوصلتنا إليها مجموعة من العوامل خارج الذات منها ما هو مرتبط بالسياسة الثقافية والاختبارات المرتبطة بسير المجتمع، وبالتحولات التي يعرفها العالم.

هذه الأسئلة النقدية لا يمكن استبعادها من الحديث عن الهوية. ولا يمكن تغييبها من نسيج التفاعلات التي يعرفها العالم، لأن الحديث عن المسرح المغربي يستدعي ذلك، ويحفز على استحضار كل المعطيات التي ـ على ضوئها ـ تكتمل بنية الحديث عن المسرح المغربي من فضاء الثقافات العالمية. ويتم اكتمال موقف المبدعين المسرحيين المغاربة من علاقة المسرح المغربي بالمسرح المغربي، وعلاقة هذا المسرح بالثقافة المسرحية العربية، والموقع الذي تحتله هذه الثقافة وموقفها من الاستهلاك والانتاج، ومن الثقافة والحضارة ومن الظاهرة المسرحية في الغرب.

إن موضوع المسرح المغربي الهوية والتفاعلات العالمية موضوع شاسع وفسيح ورحب يغري باقتحام مجالاته وعوالمه، إلا أن كل القضايا التي تسكن الخطاب المسرحي المغربي، وتسكن مفاوزه ورهاناته، تسكن سير هذا المسرح في بنيته الاجتماعية، يبقى دائما رهين أفق انتظار مشرع على الغامض، والمدهش واللامتوقع. في هذه المفاوز والرهانات تكون لحظات توكيد الذات، وتكون تلك الإشراقات الصوفية التي يتوزعها النص الدرامي تارة، وتارة أخرى تكون الفرجة المسرحية هي الاحتفال الذي يقدم عري خطابه إلى المتلقي ليعيش سحر المتلفظ والمرئي.

إن هذه الإشراقات الصوفية، التي تنبلج كالصبح الجميل في جماليات العرض تفضح غياب السياسة الثقافية المسرحية التي بإمكانها ان تعطي الوجه المشرق والحقيقي للحركة المسرحية، كما تؤكد أشكال التحدي التي هي بمثابة المحرك لكل ولادة ومعاناة في التجريب المسرحي المغربي الذي قدم نصوصا مسرحية لها الرؤية التاريخية التراجيدية للعالم، إلا أن قلة النصوص المنشورة، ندرة الأشرطة المسجلة، وعدد الكتابات النقدية المعدود على رؤوس الأصابع، كلها حالات تبرز القضية المستعصية في المسرح

المغربي وهي قضية غياب الذاكرة المسرحية، هذا الفعل الاضطراري الذي هو نتيجة حتمية للسياسة الثقافية.

هذه الذاكرة المسرحية ـ بهذا الشكل ـ هي ذاكرة مشروخة، فعل التفاعل فيها نابع مما هو خارج الذات، أكثر مما هو مرتبط بها وبمكوناتها. الشرخ نتيجةوليس سببا، إنه فعل يجعل فرق مسرح الهواة تعيش هذا التفاعل الحاد بوعي تاريخي فيه مستويات متباينة تجعلنا نطرح السؤال التالي:

ـ كيف يمكن للفرق المسرحية الهاوية أن تعيش التفاعل بوعي تاريخاني في غياب المعرفة الحقيقية بالمسرح كنظرية، بالمسرح كممارسة؟

إن التجارب المسرحية التي حقق فيها وبها مسرح الهواة تراكمه ونوعه ـ من مرحلة ما قبل الاستقلال إلى الآن ـ أغلبها أو جلها أعمال مسرحية قائمة على التطوع الإبداعي، وعلى التجريب الذي يريد أن يصل إلى مجموعة من النظريات المسرحية بالممارسة، أو يطرح الأسئلة حول هوية وخلفيات هذه الممارسة، إلا أنها تبقى نظريات مؤقتة غالبا ما تفقد بريقها أو أصالتها وقوتها عندما ينتهي زمانها وسؤالها الذي عاد جوابا ولم يتجدد بالسؤال النقدي والمتابعة المتأنية للأسئلة الأخرى المنطرحة في مجال الإبداع المسرحي الغربي، أو في فضاء الثقافة العربية بوجه عام.

إن المسرحيين المغاربة الهواة كانوا يعيشون قضية الهوية المتحركة في كتاباتهم وفي خطاباتهم المسرحية وفي السؤال النقدي الذي يضع حركية الإبداع المسرحي في مواجهة الهوية الثابتة، على اعتبار ان بالثوابت المكونة للذات وللهوية يمكن للتجدد أن ينفتح على قضايا العلم والعالم، وأن يدخل في حوار مع الثقافات دون الشعور بعقدة الدونية وبتفوق المرجعيات التي يحاور فيها مضامينها ليأخذ، أو يقلد أو يتجاوز.

كيف ذلك؟

رغم مشاكل مسرح الهواة في المغرب ـ متمثلة في غياب البنيات التحتية، وفي قلة الانتاجية، وفي محدودية رواج الانتاج المسرحي القليل ـ فإن هذا المسرح يمتلك قاعدة وترسانة معرفية متحركة تحرك المعرفة المسرحية لديهم، وتعطي للهوية رؤيتها وتماسكها وتراصها. هذا التحرك داخل الهوية بهذه المعرفة، يحيلنا على مجموعة من المسرحيين، وجملة من النصوص المسرحية والعروض التي تثبت هذا الوعي بالصراع بين ثوابت الهوية، وبين متغيراتها، بين أصيلها وبين الطارىء عليها. إنه الصراع الذي يتحدث الخطاب المسرحي المغربي عنه في لحظته التاريخية الموسومة بمواجهة القوى التي تريد إبعاد الذات عن التاريخ أو مسخ هذه الذات لتصبح تابعة دون سيادة وبدون مقومات وبدون ملامح وبتعبير أدق دون هوية.

وتبقى نصوص المسرح الهاوي متميزة بامتلاك هذه القاعدة حين تتكلم عن الهوية والذات العربية، وتتناول القضايا العربية مسرحيا لا نجد مثيلا لها في المسرح المحترف. فهناك القضية الفلسطينية، وهناك توظيف الذاكرة الجمعية والتراث العربي، والتاريخ العربي المشترك والمصير الواحد في بناء النص المسرحي العربي في علاقته بقضايا التحوهل التي يعرفها العالم يوميا.

تنطلق أعمال الهواة من هذه المعطيات الفكرية والفنية والعربية لترجمتها دراميا أمام انفتاح هؤلاء المسرحيين في مجتمعهم

وفي عـالمهـم، كما تتـوخـى هـذه الأعمال الوصول إلى إلغـاء الحدود والفواصل بين هذه المعطيات لتصير نصوصـا مسرحية ذات هـوية فنيـة لها رؤيتها للعـالم. إنها النصـوص المسرحية المغـربية ذات البعـد العـروبي، وذات الأبعـاد الإنسـانيـة في تجربة بناء الهوية دراميا.

تتمثـل تجليات هــذه الأبعـاد وهـي تستحضر التراث الإنسـاني في نتـاجـات محمـد الكغـاط وعبـد الكريـم بـرشيـد ومحمد مسكين ومحمد تيمـد والزبير بن بوشتي والمسكيني الصغير وغيرهم ممن كتـب عـن هـذه الهويـة فمحمـد الكغـاط يستحضر الأسطـورة اليونـانيـة في مسرحية «أساطير معـاصرة» ليتحدث عن الواقع العربي وموقع الإنسان العربي في حضـارة القـرن العشريـن القـائمـة على صراعات ومواجهات يفتقـد فيها التوازن توازنـه وعقلانيته وصوابـه لأن أشكال الاستعمار لبست أقنعة جديدة بها تخفي ايديولوجيا هـذا الاستعمار، هو ما قدمت صـــورتـه المادة الخام المأخــوذة مــن الاسطورة اليونانية في هذه المسرحية.

أمـا في تجربة عبـد الكـريم المسرحيـة ففيها انفتاح على التراث العربي الإسلامي لنسـج صـورة الهوية بتـوظيـف التراث بـإبداعيـة يلتقـي فيها الماضي بـالحاضر، ويستفز السؤال متحفية المواقف والآراء، وينتقل التعبير من مستـوى المصالحة مع الواقع إلى مـوقع مواجهة الواقع بـالكتابة الاحتفاليـة. فمسرحيات «ابن الـرومي في مدن الصفيحو «امرؤ القيس في باريس» و«جحـا في الـرحـى» و«عطيـل والخيـل والبارود» و«فاوسـت والأميرة الصلعاء» كلها أعمال تقدم صورة الهوية في مواقف متباينة ومتعارضة لا يـوحد بينها سوى رؤيـة كاتبهـا إلى الذات العـربية كسـؤال حـول وجود هـذه الـذات في التاريـخ وفي الواقع وفي الـدراما التي تتجاوز التـاريخ والواقع لبناء واقع يتكلم عن الهوية.

وعند محمـد مسكين يتأكد انفتـاح لغة الـدراما لـديـه على العـالم بكتابـة مسرح «النقـد والشهـادة»، وبـاضفـاء البعـد الفلسفي على هذه الكتابـة، فهو من خلال مسرحيـاته يتنـاول قضـايـا الهوية مـن خـلال عـلاقتـه بقضــايـا أخـرى مثـل المحـاكمات التـي تتابـع الفكـر العـربي، وتضعه في قفص الاتهام بدعـوى انه ضد التراث والهوية، وفي مسرحيـة «مهرجـان المهابيل» نجـد مثل هذه الطروحـات التي تتناول محاكمة التراث العـربي متمثلا في «ألف ليلة وليلـة» وفي مسرحيات «امرأة.. قميـص.. زغــاريـد...» و«نيرون السفير المتجـول» و«صبر أيـوب» و«عــاشـور» يواجه الأبطال مصيرهم بتقـديم هويتهم المعرضة لكل أنواع الأخطار.

إن المسرح في مفهوم هذه المسرحيات لا يمكن أن يصير مفهوما سليما في منظوره وفي ممارستـه ما لم يكـن مسرحا يحقـق ذاتـه وانسانيتـه بانفتـاحه على خلفيـات التفـاعل بـالتجـارب المسرحيـة العالميـة، ووضـع هــذه التجـارب في سيــاقــاتها التــاريخيـة والتعــرف على رمـوزهـــا ودلالاتها الجلية منهـا والخفية. ووضـع الذات العـربية في سياقـاتها الخاصة، وفي تنـاقضات العـالم حتـى يتـم ضبط هـذا المفهوم ضبطا معرفيا صحيحا.

المقصـود بـالضبـط ــ هنـا ــ هـو استحضــار الـذات العــربيـة، والـذوات الأخـرى (غير العربيـة) وطرح السـؤال المتعدد الأسئلة على المسرح ــ وهو يتناول قضايا الهوية ــ وهو يحاور هذه الذوات، أو يـدعو إلى إحـداث قطيعة معـرفية مـع الآخر. السؤال المتعدد هو كالتالي:

ــ هــل مشروع الغــرب يعــد مكمــلا للمشروع المسرحي العربي؟

ــ هل هــذا التكامــل يكفي للتعبير عــن قضايا الهوية؟

ــ وهل هــذه الهويــة متغيرة في التعبير المسرحي العــربي أم انها لا تراوح مــا هي عليه؟

إن الأجــوبة عــن هــذه الأسئلة لا تــدع مجالا للشك وهي تؤكــد أن الغرب حاضر فينا ــ شئنا أم أبينا ــ حاضر في أشكــالنا التعبيريــة، وأنـــه يمارس تــأثيره علينـــا بمختلــف الــوسائل والطــرق، وأنــه بهذا الحضور حاضر في الهويــة كخطاب فكري أو موجود كنقيض لهذا الخطاب وقد تجلى في الإبــداع وقد تحقــق بــالسؤال النقــدي وبــالاختــلاف القــائم على المعــرفــة وعلى الوعي بهذا التفاعل.

مثل هذه الأجوبة موجودة في الطفرات النوعيــة التي حققهــا المسرح المغربي مــن خلال هــويته العربية، ومــن خلال التعبير عن هــذه الهوية في هذا المسرح. لقــد أرقت هــذه القضايــا تجربة الكتــابة المسرحيــة المغربية، فكانت أجــوبة لا تفتأ تعيد طرح الســؤال المتعــدد بهدف إعطـــاء القضيــة زمانها العربي، وعمقها وشاعريتها بعيدا عن كــل انغلاق أو دعوة إلى الانعــزال عن العالم.

إن التوصــل في هذه الأجوبة المنحــوتة داخــل النصــوص المسرحيـــة، يعنــي ان التــواصل مــع الذات العــربيــة، والوعــي بميكانيزمات الغرب، يعني ان الهوية التي نتحدث عنهــا كل لحظــة هويــة في الزمــن الذي يتغير، وهــوية في الكتــابة التــي تعبر عن هــذا التغيير. وأن هذا الــزمن يفــرض سيطــرته السيــاسية والثقــافية والفنيــة والإعـــلاميــة بعــد ان تيسرت وســـائل الاتصــال في العالم الحديــث. وان الوطــن العربي يعيد طرح الســؤال المتعدد الأبعاد كالتالي:

ــ لماذا التواصل؟

ــ مع من يجب ان يكون هذا التواصل؟

ــ هل مــع الثقــافــات الأجنبية بشكــل مطلق؟

ــ هل مع الثقافة الأميركية واللاتينية؟

ــ هــل مــع الثقــافــة الأوروبيــة أم الآسيوية؟ أم ماذا؟

هناك مجموعة مــن الشروط التي يمكن أن تحكــم فعل التــواصــل في الحوار. وأن تحكم تجربة الكتابة وفعل بناء المكتوب في المسرح المغربي. الشرط الأول أصبح غائبا ــ ليس في الكتــابة المسرحية المغربيــة فقط بل صــار غائبا حتــى في الكتابــة المسرحية العربية ــ إنه ليــس غياب الوعي التاريخي بمفهوم الدكتور عبد اللــه العروي. لوعي الغــائب في الممارســة المسرحية المغــربيــة، وهنا لا أتحدث عــن الجانب الثقــافي، وعن الجانب الفكري وعن الجانب الثقافي، ولكن أتحدث عن الوعي بالتاريخ الإنساني بعد أن أصبحت له كينونــة في النص المسرحي أو أن هذه الكينونة موجــودة بشكل باهت وشبحي.

هذا الشرط يحيلني على الكتابة الغربية المشروطة بتــاريخها. ويعيدنا إلى النماذج الحية في تجربة المسرح المعــاصر والحديث في الغرب هــذه التجربة المتفاعلة والمنفعلة بكل مــا يحبل بــه الواقــع من مخاضــات وإحباطات يعيشها الأفراد كما تعاني منها الجماعات.

الممارسة المسرحية في الغرب تنطلق من منطلقــات تــاريخية وفلسفيــة وفكــريــة واضحــة أحيانــا، ومتسترة تارة أخــرى. ذلك أن هناك صيرورة تحكم فعــل الوعي بــالمسرح وبحمــولتــه الفكــريــة. فمثــلا «برتــولد بريشــت» هو نتيجة لتفــاعلات

سياقية، وهو نتيجة لفعل حضاري وثقافي معين في ألمانيا وفي خارج ألمانيا. وهناك «انطونان أرطو» كثمرة لحضارة أوربا المنهارة ولعبثية الوجود الذي تبلور مع «ألبير كامو» و«جان بول سارتر» وفي كتاب «المسرح وقرينه» لأرطو. ثم هنالك تجارب التي ثارت على قواعد المسرح، وعلى الخطاب المسرحي السهل ولجأت إلى فضح اللاتواصل الذي يحكم العالم، لقد كان العبث أو «اللامعقول» صورة للغضب ولروح الاحتجاج السائدين في الغرب.

ليست هذه التجارب وليدة فراغ معرفي بقدر ما هي صورة الواقع وقد قدمه صوت مسرح مبحوح له مرجعياته الأزموية للإنسان المعاصر الذي فقد المنطق والعقل وكل المقومات التي تحافظ على إنسانية الإنسان.

أمام هذه المقارنة بين مرجعيات ومحفزات التغيير لدى الغرب، والكتابة المسرحية المغربية نتساءل:

- أين هي الهوية المتحركة في الحوار أو في القطيعة مع الذات أو مع الآخر؟

- ما هي الهوية المبحوث عنها للمسرح المغربي؟

- هل هذه الهوية ثابتة أم متحركة؟ هل هي مغلقة أم قابلة للحوار؟

عندما نجيب عن هذ الأسئلة نقول إن المسرح المغربي لا يمكنه ان يصبح حدا لموضوع نقدي يتناول الهوية فيه إلا بتناول الموضوع كقضية إشكالية تتحدد فيها الآفاق والتفاعلات بينه وبين ذاته - من جهة - وبينه وبين موضوع إبداعه المسرحي من - جهة ثانية - لتكون هويته التي هي هوية مجتمعه العربي كائنا مسكونا بالاختلاف وبالتعددية لخدمة وحدة المسرح العربي.

## المراجع


١ - د. حسن المنيعي: المسرح المغربي «من التأسيس إلى صناعة الفرجة

(٨) منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية.

ظهر المهراز - فاس ص: ٤١.

٢ - محمد زهير: المسرح المغربي والبحث عن هوية فاعلة.

التأسيس دفاتر مسرحية.

العدد الأول - يناير ١٩٨٧. ص ٣٢.

٣ - المرجع نفسه: ص ٣٦.

٤ - المرجع ن فسه: ص ٣٧.

٥ - عبد الكريم برشيد: الاحتفالية مواقف ومواقف مضادة.

الطبعة الأولى - مراكش - ١٩٩٣ - ص ١١٥.

٦ - محمد مسكين: مفهوم المسرحية النقدية.

«كتاب النفي والشهادة».

التأسيس دفاتر مسرحية.

العدد الأول - يناير ١٩٨٧. ص ٤٥




## ١ - تمهيد:

تشكل رواية «وجدتك في هذا الأرخبيل»(١) العمل الإبداعي الروائي لمحمد السرغيني. وهي رواية تتخذ مادتها من واقعها، ومن تحولات السيرة الذاتية للمؤلف، كما تولي أهمية لأسئلة الكتابة الروائية وعلاقاتها بالأجناس الأدبية الأخرى.

وبحثنا سيسعى إلى قراءتها من زاوية لقاء شكلها بدلالتها، أي من زاوية تضافر مكون الشكل ومكون الدلالة.

وقد يبدو للوهلة الأولى أننا نسعى إلى تطبيق المنهج البنيوي التكويني، لكن من الخطأ أن نعتقد ذلك، فما كان في نيتنا أن نسلك الذي يملك وجاهته مع ذلك، لأننا، ونحن نستسلم لقراءات متعددة للرواية نريد أن نسلك طريقا آخر، هو الطريق الذي سبق لرولان بارط أن سلكه حين عنون إحدى محاضراته الأخيرة التي ألقاها بالكوليج دو فرانس وتعرض فيها للصفحات الأولى من البحث عن الزمن الضائع بروست وأنا، معللا هذه العنونة بقوله: «إنني وأنا أضع في نفس السطر بروست وأنا لا أعني البتة أنني أقارن نفسي بهذا الكاتب العظيم ولكني أعني وبشكل مختلف جدا أنني أحقق ذاتي من خلاله»(٢)، ومعنى ذلك أننا في هذا النوع من القراءة الذي تكون فيه الذات القارئة مأخوذة بالرغبة في الكتابة كما عبر فانسون جوف(٣) سنعنى بتتبع لحظات الكتابة التي تخفيها الكتابة مشيرين في نفس الوقت إلى الدلالات القريبة والبعيدة، الواعية واللاواعية التي تقدم نفسها إلينا كقراء، مرتكزين في ذلك كله على كون «ما يحدث داخل لعبة الكتابة «القراءة هو تفاعل الشفرات» وإن «القارئ وهو يعيد

خلق النص يقوم حتما بتشكيل ذاته وبنائها»(٤)، على أن الأساس في قراءتنا قد تكون علاقته بهذا التحوط المنهجي ضئيلة، لأننا لا ندعي تطبيق منهج ما، كما أننا نعتقد أن المنهج ليس سوى وسيلة يختفي وراءها العقل المبدع، وأنه في معظم الأحيان لا يرقى إلى مستوى الإبداع.

هي إذن قراءة مفتوحة للرواية، نريدها أن تكون قريبة من العالم الروائي لمحمد السرغيني. وقبل القيام بذلك نريد أن نقف عند المكانة الاعتبارية لمؤلفها.

## ٢ ـ محمد السرغيني ومكانته الاعتبارية:

لا أحد يجادل في المكانة الرفيعة التي يحتلها الشاعر محمد السرغيني داخل الساحة الثقافية المغربية. فهو أحد الرموز الشعرية المغربية التي ساهمت في بناء القصيدة المغربية الحديثة، وأحد المختصين في الثقافة العربية القديمة والحديثة، وأحد المساهمين القلائل في لفت الانتباه إلى الحركة الصوفية. أضف إلى ذلك انه ساهم بقسط كبير من تطوير المناهج النقدية العربية وتجديدها، وفي ترجمة المناهج الغربية المعاصرة.

أما مساهمته في بناء القصيدة المغربية فباعتباره أحد روادها ـ بالاشتراك مع رفيقيه أحمد المجاطي ومحمد الخمار ـ فمنذ نهاية الخمسينات ساهم محمد السرغيني في تأسيس الشعر المغربي، كما أغنى المتن الشعري باتجاه متفرد من أهم مميزاته انه لا يقوم على اجتراء النمطية، بل على شحذ الأدوات الشعرية وعلى استبدال النمط السائد بنمط جديد ومتجدد، وقد تأتى له ذلك من خلال دواوينه: «ويكون أحرف أسمائه الآتية» و«جبل قاف» و«الكائن السبإي». وأما تخصصه في الثقافة العربية القديمة والحديثة فذلك أمر لا جدال فيه، ويكفي للتدليل على ذلك الإشارة إلى دوره البارز في التأليف المدرسية. وأما مساهمته في لفت الانتباه إلى الحركة الصوفية فهي مؤكدة ومن ذلك أطروحته الجامعية حول «ابن سبعين والحركة الصوفية» وإشرافه على الرسائل الجامعية التي لها علاقة بهذا الموضوع وأما مساهمته في تطوير المناهج النقدية العربية وتجديدها وفي مجال الترجمة فظاهرة أيضا، وتكفينا الإشارة إلى بعض كتاباته في هذا المجال مثل «محاضرات في السيميولوجيا» (١٩٨٧) و«صلاح ستيتية: دراسة وترجمة» و«أغنية القطار الشبح» (مسرحية مترجمة ـ الكويت ١٩٨٦) و«الكينونة الثلاثية» (مقدمة لديوان محمد الفيتوري (شرق وغرب) الرباط ١٩٨٧)، وغيرها من الدراسات المنشورة وغير المنشورة التي أثرت حقلنا الأدبي والنقدي(٥).

## ٣ ـ دراسة الرواية: وجدتك في هذا الأرخبيل

### أ ـ تأطير عام للرواية:

أما روايته التي تهمنا الآن فتندرج ضمن الروايات الجديدة، ذلك انها تقدم تصورا جديدا في الكتابة الروائية العربية يختلف عن التصور التقليدي الذي دأب عليه الروائيون العرب، كما انها تشترك في الكثير من الخصائص الفنية التي تميز الروايات الغربية الجديدة، هكذا إذن تبدو «وجدتك في هذا الأرخبيل» وكأنها تجربة

«في الأدب وبالأدب»، وكأن حقلها الدلالي ـ كما يقرر ذلـك جاك لينهـارد ـ يتحـدد في المقـام الأول «بهدم الأدب كمكـان لنشر مفهـوم عـن الإنسان والعـالم، وكمكـان متميـز للنفسيـة التقليـديـة»(٦)، فهـي «مغامرة كتابة لا كتـابة عن مغامرة»(٧) وهي بصياغتها الأخيرة هـذه، وبانتقالها من التصويـر الذاتي l'antorepre-sention إلى التصوير المضاد l'an-tirepresentation تصير إبداعا وتنظيرا في نفس الآن.

وإذا كانت مهمة الروايـة التقليدية هي تصوير الواقع دون الانـزياح عنه فهي في هذه الرواية مختلفـة كليا، وقد لا نخطىء إذا قلنا مع لـوترنجر Lotringer ان مـــن مهماتها «أن تخدع الاحتمال La vrasissemblance وأن تنسخ التصـويـر وان تــذوب الشخصيـة وأن توزع المعنى... (٨)، وان النتيجة الحتمية لذلـك ان الرواية كما سيـلاحظ ذلـك كل قارىء لها، لا تمنح معنـاها في أول قراءة. فهـــي كـالقصيـــدة المتمعـة، الجارفـــة والغامضة، السهلة والصعبة... تحتاج إلى قراءات.

## ب ـ عنوان الرواية:

ومن المنطقي جدا ان يستوقفنا بناء على ذلك عنوان الرواية، ذلك انه بسبب الإثارة التي يحملها والشاعريـة التي تغلفه يميل إلى الغموض وغموضه يأتي في نظرنا من أمرين:

١ ــ تركيبته التي شأنها شأن التركيبة الشعرية تترك المجال واسعا للتأويل.

٢ ــ وجود كاف الخطاب التي قد تشير إلى المذكر وقد تشير إلى المؤنث. أما غموض تركيبته فالسبب فيه عنصران:

١ ـ اختلاف هذه التركيبة عن تركيبات عناويـن الروايـات المغربيـة التي تهيمـن عليها الجمل الاسمية (المعلم علي ـ اليتيم ـ لعبة النسيان ـ المرأة والوردة...) أو شبه الجملة.

٢ ـ الحمـولة الشعـرية التـي لا تحيل للقارىء مباشرة على مـرجع نهائي، وإنما تحيلـه إلى فكرة تحيلـه هـي بدورهـا إلى مرجع.

وأما وجـود كاف الخطاب فهـو وجود ملتبس، إذ لا يعرف القـارىء ما المقصود من هـذا المخاطب: هـل هو إنسـان، ذكر، أنثى؟ وهـل هو شيء، نبتة، حجـر؟ أو هو حيوان؟ أم هو فكرة فقط؟

ولاشـك أننا ـــ ونحـن نحاول تفكيـك العنوان ـــ ندرك المازق ـ أو المتاه ـــ الذي يضعنا فيـه منذ البـداية الـدكتور محمـد السرغيني من خلال اختياره لهذا العنوان المثير (بسبب حمولته الشعرية) والغامض (بسبب تعدد دلالاتـه) ذلك ان العنوان إذا كان يقصد من ورائه ــ في التقليد الأدبي ـ تكثيف المضمـون وتركيـزه، أو على الأقل وضع القـارىء أمام عـلامة هـادية أولى، فإنــه في هذه الـرواية يقلـب ذلك التقليـد، وبدل ان يكـون العنوان مـدخلا للـرواية يصبح لغزا لا يمكن فكه إلا بقراءة النص، ولـذلك فـالأفضـل تركـه جـانبا والبـدء بالتعرف على بنية الرواية.

## ج ـ وصف الرواية:

تقع الـرواية في ٢٢٦ صفحـة وتتوزع الى عشرة فصول تحمـل أرقاما رومـانية وهـي:

أ ـ نيابة عن الحقبة (ص١ ـ ص٤٠).

I ـ اليوميات القسرية (ص٤١ ـ ص٧٠).
II ـ التلقيح والتلقيح المضاد (ص٧١ ـ ص٨٤).
ـ اليـوميات الاختياريـة (ص٩٣ ـ ص ١٠٩).
ـــ خـــارج الخطــوة (ص١١٠ ـ ص١٤٢).
ـــ مــن هــذه الشجـرة منحــوتـاتي (ص١٤٣ ـ ص١٥٧).
ـــ الـرجـال والسـاحـات (ص١٥٨ ـ ص١٧٧).
ــــ نــوبـات المعــرفــة (ص١٧٨ ـ ص١٧٨).
ـــ هوامـش على دوران نصف الـدائرة (ص١٨٨ ـ ص٢٢٦).

وتتـوزع هــذه الفصـول بـدورهـا إلى فقرات مرقمة ترقيما عربيا أو رومانيا، أو معنونة (كما هو الشأن بالنسبة لنيابة عن الحقبـة) أو مـؤرخـة (كما هـو الشـأن بالنسبة لليوميات)، ومن الناحية الشكلية يمكن للقارىء أن يلاحظ تداخل الاجناس الادبية من شعـر وسرد وحوار مسرحي، بل ويمكن ان يلاحـظ وجود خطابات غير أدبيـة ـــ الـوسيطـة بمصطلـح بـاختين (فلسفية، صـوفية وأخلاقية تنتمي لإبداع المؤلـف، وخطـابات اخـرى كتبـت بلغـة أجنبيـة (فـرنسيـة وأسبانيـة) هـو أمـر لايدعو إلى الاستغـراب لأن النص الروائي إذا استعرنـا مقولات النظرية البـاختينية حول أسلـوبية الـرواية والتعـدد اللغوي والمتكلـم «ظــاهــرة متعــددة الأسلـوب واللســان والصــوت»(٩) وهــو بنـاء على ذلـــك يمتلـــك «تشيــــده الخاص والأصيـل»(١٠) كما ان استتيقـا النـص الروائي تقوم على هــذا «التعدد» وعلى هذا «التشييد»، ومن هذه الزاوية فوجود هذه العناصر المتنـافرة (شعـر، سرد، حوارات بحث فلسفي وأخلاقــي..) في رواية محمد السرغينـي لـه مبرر نظـري يـرتكـز على النظرية البـاختينية ومبرر شخصي يتعلق بمفهوم محمد السرغيني للكتـابة الروائية التي تتسع لتشمل مختلف أجناس القول، وقـــد نـــلاحـــظ ان لهذا المبرر الأخير (الشخصي والذاتي) أهمية كبيرة، ذلك انه يعطـي للـرواية شكلهـا الفنـي ودلالتهـا الاجتماعية.

ويمكن لنـا أن نحدد الفضـاء الزمـاني للرواية بمنتصـف الخمسينيات، وتحديدا بعـامي ١٩٥٥ و١٩٥٦ وهـو تـاريخ لـه دلالتـه على المستـوى السيـاسي. ونحـن نستند في هــذا التحديد على التاريـخ المثبت في المذكرات التي كتبها الـراوي (اليوميات القسريـة ص٤١، واليوميـات الاختياريـة ص٩٣) أمـا الفضــاء المكـاني فيشمــل (بـاريس، بيروت، الـدار البيضـاء، بغـداد والقاهــرة...) مع الإشـارة إلى ان باريـس تأخذ النصيب الأوفر، أمـا أحداث الرواية فتستقطبها الحيـاة العادية التـي يعيشها البطـل ـــ السارد حماد المشـار إليـه بهذا الاسم في (الاستحكامـات الثالثة ص١٣)، والعلاقـات التي ينسجهـا مع شخـوص آخريـن تختلف مشـاربهم (آرنو، أولغـا، الطبيب الإيراني والشاعر الإيراني...).

وإذا كان نص الرواية قد تم توزيعه الى فصول تحمل عناويـن، فإن ذلك لا يشكل إلا طريقة فنية مـن خلالها حاول الروائي ان يعطي روايتـه طابعا متميزا، بـالشكل الـذي نجـده عنـد جبرا ابـراهيـم جبرا في (البحث عـن وليد مسعود) أو عنـد حيدر حيدر في (وليمـة لأعشاب البحـر) أو عند أدوار الخراط في (رامة والتنين)... ذلك ان هذه الفصول وهي مجتمعة تشكل المسار

الروائي الذي يقطعه البطل السارد.

هكذا فالرواية تنفتح على فصل (نيابة عن الحقبة) الذي يجعله الروائي في ثماني حلقات سماها «الاستحكامات» فنجد أنفسنا أمام بطل يعيش حياته العادية وسط علاقات اجتماعية وثقافية متعددة متشابكة ولعل ما يميز البطل في هذه الاستحكامات انتماؤه الى حضارة شرقية، ومحاولته الاندماج في الحضارة الغربية وذلك من خلال نسجه لعلاقات ايجابية داخل الوسط الجديد.

على ان الرواية سرعان ما ترتد بنا بعد فصلها الثاني (اليوميات القسرية) إلى الوراء من خلال فصل (التلقيح والتلقيح المضاد)، حيث نقوم بتتبع بداية رحلة (أو إبحار) البطل ـــ السارد من بيروت، ووصوله إلى باريس يجرفه الحماس للقاء صديقته الفرنسية، يلي ذلك الفصل الرابع (استدرجتك فحاورني) وهو عبارة عن مشهد مسرحي عاطفي بين شاب وشابة ثم ننتقل بعد هذا المشهد إلى (اليوميات الاختيارية) ـ الفصل الخامس ـ التي هي عبارة عن يوميات تقوم بكتابتها ساردة أنثى، وفي الفصل السادس من الرواية وهو فصل (خارج الخطوة) تنقلنا الرواية إلى ما يشكل حفرا في الجانب النفسي والثقافي والاجتماعي للبطل من خلال إبراز مكوناته عبر مقولات الكينونة والأصل والنزوح.. (سلطة الرحم)، ومن خلال الكشف عن طفولته وتجربته في المدرسة (المسيد) (سلطة المعرفة)، بعده تفسح الرواية المجال لتأملاته في فصل (من هذه الشجرة منحوتاتي) وهو الفصل السابع، كما تفسح المجال لتحركاته في فصل (الرجال والساحات) حيث تتنوع الفضاءات (البيضاء، الاسكندرية، بغداد، مارتيل، سيدي الزوين، ساحة لا سيبيليس..) وتتعدد الشخصيات(أبو الليوث، ابن بطوطة، فوفو، سيدي البدوي، قلاوون، جمال، البياتي، السياب، نازك، .....) ومن الملاحظ ان حضور جوانب السيرة الذاتية للمؤلف في هذا الفصل يبدو بارزا خصوصا إذا استرجعنا إقامة محمد السرغيني بالمشرق وتعرفه على الاتجاهات الأدبية هناك، ويختتم الروائي روايته بفصلين أخيرين هما (نوبات المعرفة) و(هوامش على دوران نصف الدائرة).

هكذا نجد أنفسنا ونحن نقرأ الرواية إزاء عالم روائي ثري، ملء بالايحاءات، ومتعدد الفضاءات والشخوص واللغات.. وإزاء نص محكم التشييد، قوي البناء، تقوم فيه اللغة (اللغات) ببناء المعنى (المعاني)، ويقوم فيه المعنى بتوليد المرجع وتشييده وتحيينه.

## ٤ ـ الرواية وعلاقتها بالرواية الجديدة:

ولعلنا نتساءل عن العلاقات التي يقيمها هذا النص مع تيار الرواية الجديدة، وقد يكون عبثا ان نطرح مثل هذا التساؤل، ذلك ان الرواية تلتزم بكل عناصر الروايةالجديدة، بل انها رواية جديدة بامتياز.

فعلى مستوى البنية السردية استطاع محمد السرغيني ان يكسر خطية السرد وأن يحطم نمطيته وأن يصبغه بصبغة غير تقليدية، فالسرد في روايته لا يتحمل ان يكون تابعا للحكاية، انه يبتعد عن هذا المسار ليصبح هو حجر الأساس وبمعنى آخر، فهو الذي يقول الحكاية، ويعطي للقراءة معناها، بقدرته على توليد عوالم

روائية لا تتيحها الحكاية.

والسرد في رواية محمد السرغيني نتيجة لهذا لا يتبع خطية الحكاية ــ أو الأحداث ــ بل وهو يتحايل عليها يقيم حركة ثانية، لا تقيم للتتابع ـ الكرونولوجي أو المنطقي ـ أدنى اهتمام. وهكذا، فإذا كانت الرواية تبدأ بوجود البطل في فضاء باريس، في (نيابة عن الحقبة)، فهذا ليس البداية الحقيقية للحكاية، وإنما البداية الحقيقية تأتي لاحقا في فصل (التلقيح والتلقيح المضاد) حيث يقدم لنا هذا الفصل بداية إبحار البطل من بيروت باتجاه باريس، وبالإضافة إلى ذلك، فهناك مشاهد مبثوثة في الرواية لها علاقة بمشاهد أخرى، لكنها ترد في غير اتصال بينها. وفي ذلك كله فمحمد السرغيني يلجأ إلى تقنية التقطيع السينمائية التي من وظائفها تحقيق الأثر الجمالي، هذا الأثر الذي يعتبره الروائيون ونقاد الرواية أساس الخطاب الروائي الجديد.

أما على مستوى الشخصيات، فقد استطاع السرغيني ان يضع حدا للتقاليد الروائية التي ظلت ترى في شخصية البطل وفي الشخصيات الأخرى، المساعدة منها والمعارضة، حجر الزاوية، كما انه كسر تلك الطريقة التي تعاملت بها تلك التقاليد الروائية مع هذه الشخصيات، وفي هذا العدد نستطيع ان نسجل الملاحظتين التاليتين:

١ ـ إن محمد السرغيني لم يعط أهمية للبطل الروائي بقدر ما أعطى هذه الاهمية للأحداث والحالات، وقد نتج عن ذلك انه تركه بدون اسم، اللهم تلك الإشارة التي وردت في الصفحة ١٣ من الرواية والتي من خلالها نستنتج بأن اسمه (حماد).

٢ ـ ان الشخصيات في الرواية إضافة إلى كونها مكونات محددة مليئة بالأبعاد الإيحائية وذات تأثير على القارىء، وهي وان لم تتحدد في الرواية بشكل واضح، تدفع القارىء إلى رسم إطارها وملئه على اعتبار انها لا تشكل سوى علامات، هذه حالة (ارنو) في (الاستحكامات الثالثة)، وحالة (أولغا) في (الاستحكامات الخامسة)، وحالة الطبيب الإيراني والشاعر الإيراني في (التلقيح والتلقيح المضاد)، وقد يبدو لنا وكأننا كنا مهيئين لتلقي حالات هذه الشخصيات، وذلك نظرا لأن الروائي تعامل معها ليس باعتبارها حالات ثابتة ومنجزة، بل باعتبارها تمنح دلالتها بالقراءة وكأنها رموز.

أما على مستوى الفضاءات الروائية فقد أمكن لمحمد السرغيني ان يمنحها دلالاتها وأبعادها، فهي إضافة إلى انها بنيات محددة بخصائصها الطبيعية والثقافية والاجتماعية، تحرر خيال القارىء، وتمنحه فرصة قراءتها عبر امتداداتها وأبعادها لا عبر طوبوغرافيتها، هكذا هي باريس بالمجهول الذي يحفها، وهكذا هي القاهرة من خلال تراثيتها ورموزها التاريخية (خوفو، قلاوون، سيدي البدوي...) وهكذا هي الدار البيضاء وتطوان والاسكندرية وتيغسالين.. ان المكان في رواية السرغيني جزء من الشخصيات، وهو إطار مفتوح تتراكب فيه الدلالات مثلما هو مرآة تعكس مصائر شخوصه.

## خلاصة

لنقل إذن أن «وجدتك في هذا الأرخبيل» رواية مشبعة بالتجربة الأدبية لمحمد

السرغينـي، أو لنقل انها روايــة تجريبيـة عن هذه التجربة الأدبية وفي كلتا الحالتين فهي تعبر عـن تجربة قليـلا ما تطفـو على سطح حياتنا الثقافية، ليس لأنها تنغرس في حداثة الكتابة، وليس لأنها تترجم حياة جيل مـن المثقفين المغاربة اصطلحنــا عليه «بالجيل الطليعي»، ولكن لأنها وهي تعبر عن كل ذلك تثير أسئلتنا المقلقة.

## هوامش:

(١) وجـدتـك في هـذا الأرخبيـل ـ منشورات الجواهر ـ فاس ١٩٩٢،

(٢) - Roland Barthes, bruissement de la laugue,p.313

(٣) - Vincent Jouve - la li-herature selon barthes - p.97.

(٤) نفسه ص٧٤.

(٥) انظـر دليل الكتــاب المغاربـة ـ إعـداد حســن الوزاني ــ منشـورات اتحاد كتـاب المغـرب الطبعـة الأولى ـ ١٩٩٣، ص: ٢٢٦.

(٦) - Jacques leenhardt - socialogie et nouveau Roman - in "Neweeu Roman: hier, aujournal' hui - p:456.

(٧) نفســه، ص٢٢٩ (F.V.R. Gugon).

(٨) نفســه، ص ٣٢٨ (S. Lo- tringer).

(٩) ميخـائيل بـاختين ـ الخطـاب الـروائي ــ تــرجمة محمـد بـرادة، ص٣٢.

(١٠) نفسه، ص:٣١.

# معوقات الأمن الاجتماعي لدى المرأة الكويتية

● د. عالية شعيب

تنقسم ورقتي هذه إلى قسمين: الأول يتضمن تحليلا اجتماعيا، سيكولوجيا، فلسفيا لمفهوم الأمن الاجتماعي. أما الثاني فيتناول التطبيق التحليلي لما جاء في القسم الأول على وضع المرأة الكويتية كنموذج خليجي.

١ــ الإنسان كائن اجتماعي بطبيعته الإنسانية التي تحتم عليه العيش في مجتمع والتفاعل مع الأفراد المحيطين به.

لا يستطيع الفرد الانفصال عن الجماعة أو الابتعاد عن سبل الاتصال بها من تحاور وتفاعل وتماس إنساني، وغالبا ما يُنظر للفرد الانعزالي على أنه شاذ عن القاعدة الاجتماعية أو ينطوي على خلل نفسي أو عقلي، إضافة إلى أنه حتى في صميم عزلة الفرد، نجد محاولاته المستمرة للتواصل مع روح أخرى ليُشبع حاجة فطرية في التواصل. إن طبيعة الفرد تدفعه للبحث عن آخر.

٢ــ يبحث الفرد في الحيز الاجتماعي الذي يعيش فيه عن طرق يحقق من خلالها حالة السلام الداخلي الذي يطمح إليه في محيطه الاجتماعي، إنه الشعور بالأمن مع من يتفاعل معهم في المجتمع.

يصور مفهوم الأمن هنا حالة فطرية داخل الفرد للانسجام مع الآخرين، ومشاركتهم في الأفكار والمشاعر والمعتقدات التي يحملونها على المستوى الإنساني والحضاري والنفسي والعقلي. كما يطمح الفرد من خلال تحقيق الأمن الاجتماعي الخاص به وبأسرته التغلب على معوقات هذا الأمن من عوز ومرض وجهل واعتداء على النفس والشرف والملك.

الأمن الاجتماعي إذا هو هذا الشعور المتدفق من داخل الإنسان ملخصا حاجته لحالة الاتزان العقلي والسلام النفسي. السبيل لإشباع هذا الفيض الشعوري هو الانسجام المنطلق من داخل الفرد للخارج.

٣ـ لنتوقف قليلا عند العبارة الأخيرة في محاولة لإعادة تحليل مفهوم الأمن الاجتماعي فلسفيا.

في تجربة الأمن الاجتماعي يبدأ الفرد بحالة من العطش الشعوري للانسجام والتأقلم مع كتلة الخارج، الخارج هو البيئة والآخرون من أفراد. يتجه الفرد نحو هذا الخارج لاحتضانه شعوريا، محاولا هضمه عقليا والانسجام معه دون الذوبان فيه. ثم حمله ككتلة والعودة فيه إلى ذاته ومحاولة العيش معه وبه مع الاحتفاظ بانسجامه مع ذاته.

الأمن الاجتماعي إذا تجربة إبداعية تخوضها الذات محاولة الانسجام مع الآخر دون الذوبان فيه ودون فقدان الذات نفسها. لو كانت هذه الذات جاهلة أو ضعيفة الإرادة سيبتلعها الآخر وسيمتلكها المجتمع ويملي عليها أفعالها وأقوالها وأفكارها. المطلوب هنا ذات قوية الإرادة، تمتلك الوعي والإدراك والفهم الواضح السليم. هذه العناصر ضرورية ومطلوبة من الفرد قبل خروجه للمجتمع وعالم الآخرين، حتى يكون مسلحا بالمعرفة فلا ينهزم.

إنها معركة، تدور بين الفرد والمجتمع (البيئة، التراث، الآخرين..الخ)، هدف الفرد في هذه المعركة الانسجام مع المجتمع وإيجاد مكان إبداعي له، يمارس فيه ذاته وإبداعه دون عراقيل.. من الممكن أن نقول إن الأمن الاجتماعي لا بد أن يبدأ بشريحة رفيعة من معرفة الذات. الأمن لا يأتي من الخارج إلا إذا بدأ من الداخل. الآخر لا يزودني بالأمن إلا حين أمتلك الوعي به، الآخر يشاركني ويساعدني ويعينني على تحقيق أمني وأمنه الاجتماعي حين أسمح له وحين يدرك أنني منتبه لذاتي ولحقوقي الإنسانية كاملة.

٤ـ لا بد من الإشارة هنا قبل التقدم في الشرح أننا نقصد فردا معينا، إنسانا

سليم العقل والروح والجسد. لأن فقط مثل هذا الفرد يكون قادرا على تحمل المسئولية الأخلاقية المتضمنة في دورة اتجاه مجتمعه الذي يحاول حرثه وتلمس نبضه ثم وضع خطة للتحاور معه بهدف بنائه وتعديله وتطويره حضاريا. الإنسان المريض نفسيا أو عقليا أو روحيا أو جسميا يعجز عن امتلاك الوعي الأخلاقي والإرادة القوية للاستشعار بالمجتمع كما يجب للمشاركة فيه حيويا.

يترتب على تحقيق الأمن الاجتماعي لدى الفرد عدة فعاليات مهمة، أهمها نشاطه وحيويته وتفاعله مع معطيات المجتمع والنهوض به حضاريا من خلال التطوير والتعديل. عدم انسجام الفرد مع مجتمعه يضره نفسيا ويضر مجتمعه حضاريا، لأنه يسبب الانفصال والعزلة والغربة وهي حالات سلبية ينتج عنها خمول الفرد وابتعاده عن المجتمع. المطلوب إذا ليس فقط حضور الفرد جسديا، وإنما حضوره عقليا وروحيا حتى يتفاعل ككتلة إنسانية مع المجتمع ويشارك في بنائه.

التفاعل مع المجتمع حضاريا وإنسانيا يتم عن طريق تحقيق الأمن الاجتماعي لدى الفرد في صورة نقطتين:

١) حضور الفرد عقليا ونفسيا في المجتمع والتواجد بالعقل والحس لملامسة نبض المجتمع والمشاركة فيه بحيوية كاملة.

٢) عملية التطوير والتعديل في المجتمع تتطلب امتلاك الوعي والفهم والإرادة، عدة عوامل يجب أن تتوافر في الفرد حتى يخوض معترك الواقع الاجتماعي للحفر فيه وبذر بذرة الحضارة الأصيلة.

٥ـ سنتناول الآن عاطفة الحب كقاعدة لمفهوم الأمن الاجتماعي، لقد سبق لنا تحديد طبيعة الفرد المقصود بتحليلنا لمفهوم الأمن، قلنا إنه الفرد المعافى جسميا وعقليا ونفسيا.

فالمجرم مثلا يسيء لمجتمعه سلبيا بتدميره، تماما كما يسيء الإنسان البليد الكسول لمجتمعه بتجاهله له وترك حضارته تبلى دون حرث أو زراعة. أما الفرد المعافى جسميا والمتزن والمشبع نفسيا وعقليا يكون مؤهلا للقيام فعليا بالتطوير والتعديل في مجتمعه إن امتلك الوعي وسعة الأفق وحسن الإدراك والفهم وقوة الإرادة.

ولكن... ما دور الحب هنا؟ إنه الحالة الشعورية التي تنتج عن انسجام الفرد بكامل طاقته العقلية والنفسية للتفاعل مع مجتمعه وبذل الوقت والجهد والنبض لتطويره والعمل على رقيه وعلوه الحضاري. المجتمع كمحور وموضوع للحب يرتبط بالهوية الوطنية التي يحملها الفرد. فهو يحب وطنه الذي يتجسد واقعيا في صورة مجتمع معين. هذا الحب هو الذي يربط الفرد بأرض مجتمعه التي يحاول مخلصا حرثها وزرع حضارة حقيقية فيها. يقول الفيلسوف اليوناني أفلاطون PLATO إن الهدف الرئيسي من التربية السليمة في المدينة الفاضلة هو غرس بذرة المسئولية الاجتماعية والشعور بالالتزام الأخلاقي تجاه المجتمع ومن يعيش فيه. هذه البذرة هي الروح الوطنية الحقة التي تقول إن لكل مواطن دور حيوي فعال في المجتمع يجب تنفيذه على أكمل وجه حتى يتم الخير في المدينة وتسودها الروابط المتينة وبذلك يعمها الأمن. ولو حاولنا تحليل العبارة السابقة اجتماعيا، سنقول إن هدف التربية المدنية خلق وتشكيل فرد مدني يُصبح متمدنا. إن هذا النوع من التربية

الهادفة يضع الأساس للشخصية السليمة عقليا ونفسيا للعيش في انسجام مع مجتمعها، وبذلك تمتلك الشعور بالأمن وتعمل على تطوير وتعديل ونمو هذا المجتمع.

٦ـ نأتي الآن إلى آخر جزء في تحليلنا لمفهوم الأمن الاجتماعي وهو الجزء الخاص بدور الأسرة في تزويد الفرد بأول شريحة من تجربة الشعور بالأمن.

الأمن يبدأ من الأسرة، العائلة حضن الوالدين والأخوة والأقارب كقاعدة خصبة للأمن الاجتماعي. إن الأسرة ذات الروابط العائلية الحميمة والقوية تهيىء الفرد عقليا ونفسيا للانسجام مع نفسه والوصول إلى حالة من السلام الداخلي والطمأنينة مع الذات التي تقوم على اكتشاف قوة الإرادة والثقة بالنفس. إنه ما نسميه بالأمن الذاتي الذي يعتبر قاعدة للأمن الاجتماعي، أي أنه من الممكن للفرد البدء بالحصول على الأمن الداخلي واستخدامه كسلاح للحصول على الأمن الخارجي، ولكن.. هناك حالات أخرى لعلاقة الفرد بأسرته، فقد تكون الأسرة ذات روابط مفككة ويضطر الفرد للانفصال عنها بحثا عن أمنه الداخلي بعيدا عنها مع أسرة أخرى (الأصدقاء أو الزوجة والأولاد). يبقى إذا هاجس الفرد المسيطر هو العثور على الشعور بالأمن داخل أو خارج أسرته. نعود فنقول إن الأسرة التي تزود الفرد بأساس راسخ للأمن هي التي تزرع فيه البذرة الأولى للسلام الداخلي الذي يمكن تطويره لاحقا إلى عناصر إيجابية مثل: التوازن النفسي، الحكمة العقلية، الثقة بالنفس، قوة الإرادة.. الخ.

٧ـ نأتي الآن إلى الجزء الثاني من هذه الورقة وهو الخاص بالمعوقات التي تواجهها المرأة في الحصول على الأمن الاجتماعي سنتناول مثلا محددا لامرأة تعيش في مجتمع خليجي، هو نموذج المرأة الكويتية.

مقولة (المجتمع السليم في الفرد السليم) تلخص مفهوم الأمن الاجتماعي، فالفرد السليم المعافى جسميا وعقليا ونفسيا هو القادر على بناء وتطوير مجتمعه ليغدو سليما معافى حضاريا تماما مثل الفرد الذي يعيش فيه.

يضم المجتمع نوعين من الأفراد: المرأة والرجل، وحتى تكتمل الطاقة الإبداعية والإنتاجية للأفراد يجب العمل على تشكيل نموذجين سليمين لكل نوع، وإلا كيف نحصل على مجتمع سليم تماما بنصف طاقته، أي الاكتفاء بالرجل؟

في المجتمع الخليجي غالبا نجد أن الرجل هو النموذج الوحيد للإنسان المنتج والمبدع الفعال اجتماعيا، أما المرأة فتواجه كما هائلا من المعوقات النفسية بسبب التنشئة الخاطئة من جهة، وصعوبات كثيرة تهدف لإحباط روح التحدي والعمل والإنتاج والإبداع لديها (إن وجدت هذه الروح أصلا). في المجتمع الكويتي يحصل الرجل بكل سهولة على القيادة والسلطة كونه يمتلك أولوية الرأي والتعبير والحركة والفعالية وكل الامتيازات فقط كونه ذكرا، أي بسبب هويته البيولوجية دون امتحانه عقليا لمعرفة مدى جدارته في الحصول على هذه الامتيازات.

٨ـ سنقوم الآن ببحث عوامل الأمن السابقة على نموذج المرأة الكويتية لنبدأ أولا من الانسجام الداخلي أو الذاتي.

قلنا فيما سبق إن الفرد مطالب بالتوصل إلى حالة من الانسجام مع ذاته أولا قبل البحث عن سلامه مع المجتمع.

ولكن... هل يمكننا تخيل قدرة المرأة على الحصول على ما يسمى بالانسجام الداخلي مع ذاتها في مجتمع خليجي؟

في ظل التنشئة الأسرية، التفرقة شاسعة وواضحة في طرق التربية بين الولد والبنت، هي تبقى داخل البيت وهو يخرج ليلعب، هي تكبر لتتعلم كيف تتقن شئون المنزل وهو يتعلم كيف يفهم العالم الخارجي، هي دورها داخلي ساكن وهو ودوره خارجي وحيوي. الذكر جزء أساسي في نهوض وفاعلية المجتمع والأنثى مجرد هامش ثانوي غالبا ما يكون قليل المعنى والفائدة خارج نطاق المنزل.

ولكن.. هذا التحليل يعتبر خارجيا فقط لأنه يصف سلوكيات المرأة دون النظر إلى المفاهيم والأفكار التي تتم زراعتها في رأس الأنثى في محيط الأسرة منذ الصغر. إنها تبقى في البيت لأن هذا هو دورها الطبيعي في الحياة، تأدية واجباتها كمربية وزوجة وراعية لشئون المنزل بأكملها. لمَ يعتبر هذا الدور طبيعيا بالنسبة للمرأة؟ لأنها تتعلم عن طريق التلقين والممارسة بأنه دورها الطبيعي كونها أنثى ناقصة عقل ودين، وأن تكوينها الجسماني والعقلي ضعيف لا يؤهلها للخروج إلى معترك الحياة وادعاء الدور الرجالي في المجتمع.

إذا (المجتمع للرجال والمنزل للنساء). أما إن حاولت المرأة الخروج فستكون شاذة وغير طبيعية وسوف تحارب بالعزلة والتجاهل.

٩- لنبحث الآن كيف يمكن أن تنسجم المرأة مع ذاتها في ظل هذه الظروف (السيكو - فكرية) والسلوكية.

انتهينا فيما سبق إلى أن التنشئة الأسرية ومن ثم الاجتماعية تلقن المرأة مقولة رئيسية:

إنها تمثل دورا هامشيا ثانويا بسبب ضعف جسدها وعجز عقلها.

هناك احتمالان للانسجام مع هذه المقولة:

أ) الاستسلام والرضوخ. أي الاكتفاء بالدور المنزلي وقبول مهام الزوجة والأم وإغلاق باب المشاركة والتفاعل مع المجتمع. أي تصديقها للمقولة القائلة بالضعف والعجز واختيار الطريق السهل، طريق الجهل والغباء والبلادة. نضيف أن الدور البيتي هنا لا ينطوي على الكثير من الإبداع لأنه يقوم أساسا على أداء مهام وتنفيذ أوامر وتقديم خدمات دون توقع مقابل سوى لقب زوجة وأم. إن رضوخ المرأة بهذه الصورة يعني فقدانها لإمكان أن تكون مبدعة وعاملة وتحولها بإرادتها الحرة إلى أداة في يد المجتمع، يستخدمها ويستهلكها لصالحه كيفما شاء.

ب) الاحتمال الثاني لكيفية انسجام المرأة مع مقولة الضعف والعجز هو الانتباه لما يمارسه الآخرون ضدها من أكاذيب ولمحاولة إثبات قوة شخصيتها وعقلها وإرادتها، أي خلق شخصية عاملة مبدعة يصب جهدها في شريان المجتمع وليس في الأسرة فقط.

لنعود الآن للمرأة في المثال الأول (أ) التي انسجمت وتكيفت مع دورها البيتي وآمنت بمهامها كزوجة وأم، كيف نقيس شعورها بالأمن الاجتماعي؟ هل تشعر به؟ وكيف؟ قلنا فيما سبق أن المجتمع يعطي الامتيازات كاملة للرجل ولعل هذا يفسد الرجل (ضعيف النفس) فيجعله مغرورا، نضيف إلى هذا السمة المادية التي تغرق فيها المجتمعات النفطية مما يجعل مثل هذا الفرد ينظر للآخرين كسلعة، موضوع أو شيء يحاول استخدامه

لمصلحته، وقد تتحول المرأة الضعيفة إلى مثل هذه السلعة التي يستخدمها الرجل حتى تبلى أو يمل منها فيبتاع غيرها.

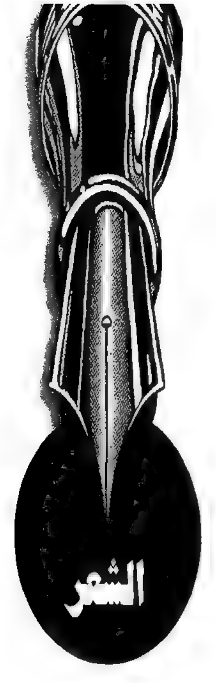
الزواج إذا ليس إلا غطاء أو سترا مؤقتا للمرأة الضعيفة الجاهلة التي تسمح للرجل باستخدامها واستهلاكها ثم رميها (الجهل هنا بمعنى غياب الوعي وليس عدم التعليم). يُكشف هذا الغطاء المؤقت في صورتين: جزئية (في حالة الزواج المكرر) وكلية (في حالة الطلاق) إن احتفاظ الزوج بزوجته وتزوج غيرها أصبحت مهددة اجتماعيا ونفسيا وجسميا، وصارت في موقع الانتظار، تجتر الوقت بانتظار الإشباع المادي والمعنوي والجنسي، تتحول المرأة هنا إلى كيان مؤجل حتى يسمح الرجل ويأمر فيعيد لها الحياة أو لا يعيدها، أما في حالة الطلاق، فإن المجتمع يتحول إلى وحش كاسر، فلقب مطلقة ينطوي على الكثير من المحاذير والإشاعات. لذلك نجد أن المرأة الضعيفة قد تختار الذل والهوان مع الرجل على الاستقلال بسبب ما سيقال عنها اجتماعيا كمطلقة.

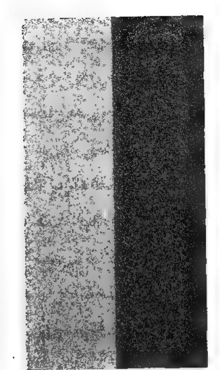
إذا، هي لا تشعر بالأمن سواء على المستوى الذاتي أو الاجتماعي. لقد رضخت على المستوى الذاتي واستسلمت لضعفها لكن معاملة زوجها الحقيرة لها تسبب لها الألم والإحباط مما يخدش شعورها بالأمن الذاتي إضافة إلى استهلاك دورها البيتي لطاقاتها الإنتاجية والإبداعية، في نفس الوقت يرفض المجتمع توفر الأمن لها فهو ينهش من قدراتها وكيانها بنعتها بالضعيفة مع محاذير لقب مطلقة.

٩ـ نأتي الآن إلى المرأة في المثال الثاني (ب) التي اختارت أن تتحدى مقولة الضعف والعجز وتثبت للآخرين أنهم على خطأ بالعلم والعمل، أي بتنمية فكرها وإرادتها.

سنجد أولا محاربة من حولها لها لأنها بعملها وجدها ومثابرتها تهدد عجزهم وتفضح جهلهم عن طريق إثبات عكس ما يقولون، قد تواجه صعوبات في محيط الأسرة، سيُنظر لها على أنها الخروف الأسود في القطيع. إنها باختلافها عن البقية تزعزع التراكمات التراثية والعقائدية والفكرية التي توالت وأصبحت راسخة وثابتة في المجتمع التي تعتبر الأسرة جزءا منه. أما على المستوى الاجتماعي فستحاول المؤسسات الذكورية بأنواعها تحطيم عملها وإرادتها حتى تبقى الهوية الرجالية سائدة. لعل المتأمل لنسبة النساء المتعلمات واللائي حصلن على مراكز قيادية في المؤسسات وعدد المحاميات وأساتذة الجامعة.. إلخ. في المجتمع الكويتي، لا بد سيُدرك مدى قوة إرادة المرأة وإصرارها الراسخ على إثبات ذاتها رغم أنف المجتمع.

المرأة في (ب) تختلف عن أختها في (أ) فيما يخص الأمن الاجتماعي. المرأة في (أ) لم تحصل على الأمن مع ذاتها بسبب الإحباط، أما التالية في (ب) فقد حصلت عليها بجهدها وإخلاصها لقدراتها وذاتها رغم تنكر المجتمع لها. الأمن الذاتي إذا هو أساس الأمن الاجتماعي، قد يتطور الأمن الذاتي ويمتد إلى حالة من التوافق مع المجتمع أو يظل مجرد حالة انسجام مع الذات. المرأة في (ب) استطاعت التوصل إلى الانسجام مع الذات الذي قد يتطور ليصبح أمنا اجتماعيا كاملا لو وجدت من يساندها ويشجعها في إطار الأسرة أو العمل، أما إن حوربت فيبقى لديها أمنها الذاتي فقط وهو يكفي أحيانا للاستمرار في العمل بإخلاص وإبداع في دائرة ضيقة.


الشعر



# قطرات

○ سعاد الكواري ـ قطر

**قطرة:**

لا أحب الساعة
والقطة السوداء...
ولا أن أرى مجنونا مربوطا..
في غبِّ البرق.. وسجن النظرات المسرعة...

**قطرة:**

للكرى في ذراع البدر.. فصول
ونافورة.. تعصر السندس المستيقظ في قلبي..

أتمايل كالأوراق.. وعباد الشمس يحجبني
يخضرُ العنف..
في شفتي..
أغلق أبواب الظلِّ كي لا يدخلني..

قطرة:

مشطور هذا الأفق..
والشحارير تجفل من عين الحارس
الزاهي بالتوقيت المتعفّن...
يعبر أقواس الزعفران.. وقطٌ بريٌّ
يتورّم في ظلّه الهادي...

قطرة:

أكره القطة السوداء..
وأسماك الزينة ورطوبة
هذا المكان..
أحرك ذيلي... وأخدش..
سرب العصافير المحبوسة
في قفص الحقد والأيدي الهوجاء...
لاني لا أركب الصدر العاري..
وأمازج بين ضفائر بؤسي..
ولا أخلط البحر بالزنجبيل..
وحيتان القاع الميتّة بالغربان...

الخرساء...

لاني أكره رائحة الماء..

أحشر هذا الضجيج الهارب

في عنق الثور..

واثقة بأزيز الهواء..

وأنياب الفيلهْ..

لإعادة ترتيب الطاولة...

فاللحظة في مرمى الخصم

والطين المبتلْ...

قطرة:

وجهي يتاثر بالأدوات

المختومة الآن في اللون الأحمر...

والنادل يلثم وجه الأرض باكواب القهوة الباردة والتعازي...

يسحقني كالغرور... ملاك الموت...

ويعجنني بالصبّار...

يخبزني في فرن الوعي..

واللعنة...

كالبرغوث أنام بركبة

أنثى كاشفة عن أظافرها

تتفرّع في أذنين مجعّدتين...

وخانات الطاعون

بقوة أرتبكُ...

معطفي مشعل الرمز والغرباء..

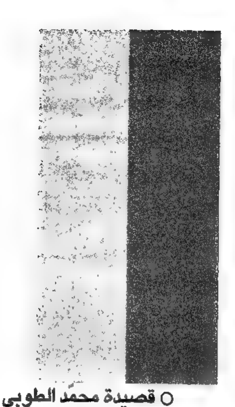
عيون التهمتها جرثومة الرمد..
الهمجيّة..
أربض عند مقاعد مسحوقة
بالأثم وبالصفعة القاتلة..

قطرة:

عليّ أسري مع نهر الدخان المشمّع
بالسلِّ...
باردة أطرافي..
تأكلني شفرة الدهر كالبوم...
اسهر فوق المقاهي..
والخيبة العاشرة...

قطرة:

يتلصلص من قمصان الصباح...
ينام على قدمي والكراسي
يلعب لعبة تنويم الجثث
المنكوبة من حولي



# لمشهد الظبية المكناسية وسوماتها...

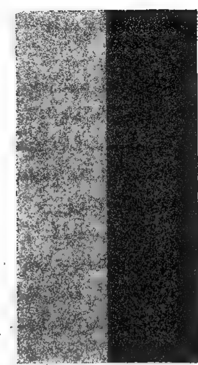
○ قصيدة محمد الطوبي

أسماءُ مــن حُلمــك الــرّيــان مكنــاسُ
رُؤيــا يُعمّــدهــا الــرّيحانُ والآس
مكنــاس مــن سر عينيــك اصطفيــتُ بها
نــارَ الأغــاريــد لمّا تسطــعُ الكــاسُ
لَــك المفــاتــنُ والأنخــاب لي اشتعلــت
للكحــل جفــنٌ وقــدٌ البــان ميّــاس
ووجهُــك السمــحُ صبــح كــاشتهــاء مَهــا
عطشــى وعنهــا أعــاقَ النّبــع حُــراسُ
لمّا تمَرّيــنَ بي شهَــاء عــابقــةً
ومــن قميصــك جُــرحُ العطــر فــرّاسُ
إذْ تــرْسُمينَ أمــامــي تجْلسينَ هُنــا
وشعْــرُك الأشقَــرُ المسْــدُول نَــوّاسُ
أراك فتّــانــةً بيَــد
تــزْهُــو فتسري بشكــل الــرّســم أنفــاسُ

يغــدو البيـــاضُ رُســـومـــاتٍ تحنُّ كما
حَنَّــتْ إلى ليلــةِ الميَــلادِ أجــراسُ
أسماءُ يـــا ظبيـــةَ الإبْـــداعِ لا تقفـــي
وإن أضـــاءَتْ شحـوبَ الــوقـتِ أعــراسُ
إنَّ الألى خلقـــوا للفـــنِّ آلهه
قُـــربـــانها وهجُـــه اليـــاقـــوتُ والماسُ
لـــكِ الغـــوايـــةُ يـــا أسماءُ فـــابتكـــري
حُلماً لـــهُ شهـــوة الإبـــداعِ قُـــدّاسُ

القنيطرة ١٨ . ١١ . ١٩٩٥
المغرب

# كاظمةٌ



○ محيي الدين خريّف – تونس

كُنْت كاظمَـةً تَتَسَـرْبَل في ثوبها
وَعقَالاً قَديمْ
وَعَباءةَ شَاعرْ
كلَنا لم نكنْ نَستطيع بان نتحدا ك
أو نستقيل أما مك من منصب الشَعْرِ
وهو يساير ركب الحياهْ
وخَارطَةً من جباهْ

* * *

سألت وهي تنزع برقعَها
لا أحَب الوَداعْ
لا أَحَب جنوح الشرَاعْ
لا أحَب الحقائب وهي تنوء بنا
لا أحَب الدموع تباعْ
كلها وطن واحدٌ
من سفوح الأطالس حتى الخليجْ
كلها نفحةٌ من أريجْ

حينَ ينزل في أرضها الحَبُّ
أو يتهامى المطَرْ
أو يَطيبُ السَّهرْ

* * *

قلتَ لي هبّت الريحُ من كاظمةْ
فاي ابتداء وَأي انتهاءْ
وأي مواسم عطْرٍ وأيّ غنَاءْ
فتحنا كتابَ البَحارْ
وجئنا على صهوات العُبابْ
معنا الأفق يطبق كفَيْه
عن فزعة من سَحابْ
وفاطمةٌ طفلة الأمس
تبحث عن خاتم في الترابْ
وكاظمة قبلة حضنت مَـجـدَها
وكاظمة لمعت كالسنا بعد ما قتلت سَهدَها

* * *

جئت أوقظ جرحاً أصارَ دمي وردةً في الحقولْ
جئت أسأله عن جدار به احتمي من ملامح وجهي
وظل ظليلْ
فاخرَص صمتي الجراحْ
وصمتي يبحث في وجهها عن صباحْ

* * *

لم يعد ثَمّ شيء نعودُ إليه
إذا انتحب الحرف في فمناَ
أو توتر خطو الزَمَنْ
لم يعد ثَمّ شيء نعود إليه
بسوى الحرف فهو الوَطَنْ
سوى الشعر يَحرقنا تارة
ويغمرنا تارة بالشَذا
نداء من القلب يَسبِقُ كلّ نداءْ

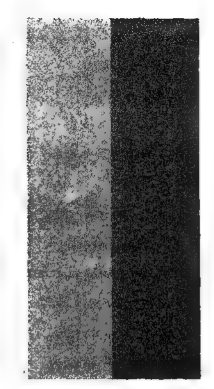
ومشقةٌ تارةً وحداء

* * *

يسألُونكَ عنّا فهلاّ أجبْتَ
بأنّا انفلات الزمانْ
وراء امتدادات اللانهايهْ
وأنا الحكاية مَنذ ابتداء الحكايةْ
لنا أصدقاء كثيرون
منهم صباحُ المدينةْ
وأطفالها والطيور الحزينةْ
وزخات أمطار فصْل الخريفْ
ورائحة الأرض من بعدها والرغيفْ

* * *

وإلى أن تعود لكي تتوالدَ
سوف نظل على الباب أجْراس ليلٍ تدقُّ
وفي موكب البعث وعدٌ وبرقُ



# غياب يحرسه الأسف

● أحمد نجار

«نص»

عندما أخـذت يديك في لحظة مـا ... في عمر ما ... في شوق مـا ... أدركت أن الزمان معي وأن مقود السيارة هو الآخـر معي لقد اختصرت الزمان والمكان وكل الحريات التي كونتني كي أتفاهم معك.

وحين أستطيع التفاهم معك
أعرف أن كل العقول التي أرادت أن تتآمر على هذه القبلة قد فشلت

.....

وها أنت تغيبين
يبللني الجفاف
ويلسعني النحل كلما تذكرت رائحة أعشابك
وها أنت تبزغين
يشهق النعناع
لغزالتين حائرتين
دخلتا خلسة بساتيني
فأكتشف أني طفل
لا أعرف كيف أجيب على أسئلة التاريخ
وأن خبرتي أمام عينيك جداً متواضعة

.....

وها أنت تنسجين
أيتها الموجة التي أفهمتنـي أن كلّ القيم التي تلمح نفسها صـدفةً عليها أن

تنتمي، فقط من أجل أن تتعانق.

....

أسكنك بصمت

أخاصر زبد الأحلام

ايقاعات مباحة

تتنفس .... تتعاظم

تحيلني إلى عزلتي

.....

أنا الآن غريب

أحمل رائحة الأيام

أجيءُ إلى كل المدن كي أحمل ذاكرة طيبةً وهواءً يجعلني استمر في المسير

أنا الغريب

دمي يركض نحوك

وأنت تهتفين لروحي

أيها النغم لن تغادر

كل شوارع المدينة تقودك إلي

فاختفي بأذيال عطرك

وأعود لأبني عشاً للرياح

أنا الغريب

الليلة عدتُ أتمشى قريباً من صداك

أتمدد مثل صوتك أليفاً

أحدث شطآن بعيدة عن رائحتك

فيسخر مني الموت في عيون الأسماك

تلطمني شواهد القبور

وكل الرسائل التي احتفظت بها

.....

أنا الغريب

ظلّ فراشة في الريح

بؤس ياسَمينة لا تشرق عليها عيناك

شارع ناصع السواد

يعبره الغبار

.....

أنا الغيمة التي تخثرت على بنطالك الأزرق، العصفور الذي

يوقظ مياه حديقتك

الخريف الذي ينثر روحه

لتهطل ثيابك

الذي يقترف المعاني لغيابك فيحرسه الأسف



## قصائد مختارة من:

# بوريس باسترناك

● ترجمة: الدكتور شريف مقلح

**مقدمة أساسية: شخصيته وخصائص فكره وأسلوب بيئته.**

ولد بوريس باسترناك في ضاحية «بيريد يلكينـا» قرب موسكو، وكان والده «ليونيد» اكاديميا في مجال الفنون التشكيلية وقد ترعرع في أسرة محبة للفن والثقافة، و أولع منذ فتوته بالفن حيث مارس الرسم منذ طفـولته ومن ثم الموسيقى، إلا أنه غادرها بعد عام ١٩٠٩ إلى المجال الفلسفي والتاريخي في جامعة مـوسكو، ولم يلبث بعد سنة ١٩١٢ أن يسافر إلى المانيا لتوطيد معارفه.

بدأ باسترناك بالنشر منذ عام ١٩١٣ وتصدرت أولى مجموعاته «توأمان في السحاب» عام ١٩١٤ تلـك البدايات. وتبـدو في نتاجاتـه الأولى تأثيرات مـن معاصريه ... خـاصة «بلوك» (١)

... إلا أن «مايا كوفسكي» كان دوماً الأقرب إليـه فنياً خاصة من حيث بنية الصورة، والتي يرتكز عليهـا باسترناك حتى تغدو ذات سمات خاصة لديـه. ورغم أن باسترناك يعد في تلـك الفترة من المستقبليين إلا أنـه لم ينسجم مـع الشعر الكـلاسيكي الـوجداني للقـرن التاسـع عشر ... و يتابـع بـاسترناك تعميـق خصـائصه الأسلـوبية للصـورة الاستعارية والموسيقى. ولعل «ريلكه» الشاعر الألماني ـ هو أقرب الشعراء الأوربيين إلى البنية الفنية عند باسترناك.

وشخصية باسترناك ذاتها لها طبيعتها المتميزة، فهو أقرب إلى الانطوائية، وله طريقته الخاصة المفاجئة في الحديث والنطق. وهو مولع بـالتكثيف المعمق كالومض الذي يصعب التقاطه مباشرة ... لكنه يترك تأثيره لفترة طويلة مـن الزمن (٢). ويبدو أن هناك علاقات

خفية بين المكمـون النفسي للشاعـر وملامحه الفنية، وقـد اظهرت اعمالـه الشعريـة منذ خطواته الأولى موهبة خاصة في البنـاء المتميز للتعبير الشعري ولابد للقارىء من التمهل والحذر حتى يستطيع التعود على شعره الذي كان مليئاً بالاستعارات والمجاز، والتشبيه عنده مأخوذ من عالمه الداخلي في معظم الأحيان، وملتقط من زاوية غير متوقعة وكثيراً ما يندفع القارىء إلى الحيرة والارتباك في الانقطاعات المفـاجئة مما جعله صعباً على القراءة والفهم (وكـأنما كان بـاسترناك في قصـائده المبكرة مستعجـلاً بحيث لم يـرصد تيـار الظواهر والرؤى مما يدفعه إلى هذه الانقطاعات المتعجلة ويفقدها روابطها المنطقية تاركاً للقارىء التخمين(٣)) وقد يتعامل مع اللغة ذاتها على أسـاس مغاير للتسلسل القواعدي وكأنه يتحـدث عن شيء ما مدرك من القارىء إذ يلجـأ إلى تجاوز التسمية أو الإشارة إلى المادة المعتمدة بحيـث يختفي المبتدأ أو المسند تمامـاً كما في قصيدته «ذكـرى ديمون» إذ يستخدم فيها احـدى ايماءات «ليرمنتوف» دون أي إشارة إليه حتـى من خلال الضمير، كما سعى دائماً إلى الغوص في أعماق التأثير الوجداني بحثاً عـن فطرية مطلقة أو لمحاولة جس جذور الحالة الشعريـة. ومن هنا يبدو وكأنه يفتح الطريـق أمام القارىء ثم يتركه باحثاً أمـام اللانهاية وأمام ذاته. تقول «تسيفتـايفا» عن هذه الخاصية لـدى باسترناك: " باسـترناك لا ينضب حتى أن أي شيء في يده يتحد معهـا ويمضي من يده نحو اللانهاية. باسترناك مجرد دعوة لطريق حيث يكتشف الانسان فيه نفسه والعالم... (٤) ".

والواقع أن عالم الصورة عند باسترناك غير مسوّر حتى بالتعابير النقدية التي يمكن النفاذ منها إليه. وإذا كان ثمة ضياع للخيوط العامة في اللوحة الشمولية للعمل فذلك لأن باسـترناك يتنقل عبر المواضيع ويخشـى أن يأسره مـوضوع واحد. وللاقتراب من صور باسـترناك لابـد من المرور عبر جسـور الحالة الشعـرية .. عبر تلك الخطوات الحسـاسة الأولى ... عندهـا يدرك المرء فقط مـدى الموهبة في تخلـق عالم الصورة (الجزئيـة) التي يختفي خلفها فنان ماهر يحاول محاورة الأشياء بمنطق جـديد تماماً. فالصورة تتوالد من عمق الحالة وليس رسما لها. كما أن هذه الحالة تملك خصوصيتها التعبيرية. وغالباً ما تجافي المتعارف عليه في مثيلتها. فإحساسه بالهواء الساخن في غابة صنوبر يولد لديه تلك اللقطة المدهشة التي يقـول فيها: " كانت الغابة مفعمة بالتـألق المكدود لو أنها تحت ملاقـط السـاعاتي... " ولعلنـا نستطيع أن نلحق طبيعـة التصويـر لديه في تلـك المرحلة (وحتى الثلاثينـات) بالانطباعية. أما تـلاحق الصور وتنقلها من عـوالم إلى أخرى فهو انتقال غير مشروط.... لكنه من النوع الذي يخترق ذاتـه نحو نقيضه أحياناً محافظاً على صدمات الانتقال ذاتها كحلقات واصلة، أو كما يقول «فيكتور شكلوفسكي» ":" تندفع الصـور ولا تستطيع أن تستقر كالنوابض الفولاذية تغير بعضها على بعض مثل عربات قطار توقـف سيره على حين غرة (٥) ". فالرؤى الـداخلية عن العالم الموجـه هي مخبر باسـترناك الفني ولذا نراه لا يقيم وزناً للعلاقات شبه الخارجية، ويحاول يرصد الحالة بمعطياتها المشاعرية بالنسبة إليه هو .... ورغم وجود بعض الملامح الاستقبالية في بنية بعـض تصويـراته، لكنهـا تظل في هـذا وذاك (بـاسترناكيـة): " تنهمر حـديقة الطـلم بالخنـافس الربيعيـة ... الغربان شبيه بـالأجاص المحروق في غيهـب الضباب البري ... المدخنة فوق السطح بومة ... طاحونة هواء نحيلة تبدو عظامها الشفافة.... الهواء منتف بالصراخ.... " وأكثر الصور قرباً من روحه تـرميزاً لجوهره هي الشمعة التي تتبدى في

أكثر مـن قصيدة: "معـي ... مع سمعتي تتعلـق متوازية عـوالم متفتحة". هـذه الاطر المفـاجئة في عـالم الصورة، وفي بنيتهـا الاستعاريـة، ملكت شعـر باسترنـاك خاصيـة الانطباع في الروح والذاكرة. وقد نوه العديد من الشعراء والمثقفين عن ذلك في مذاكرتهم حتى أن ماياكـوفسكي اتخذ من احدى رباعيـات باسترناك مقياساً للعبقريـة في مقالته "كيف تصنع الشعر؟" ..: "يجب أن تكـون العلاقة مع الأبيات كالعـلاقة مع النسـاء في رباعية باسترناك العبقرية (٦)".

مـن جهة ثـانية نجـد أن بـاسترناك يحاول التـوحـد مع الكـون والطبيعة، فمـواده التصويرية تحاول أن تلبس الطبيعة بكل مظاهرها الحية والعبور منها، حتى عبر الحب، نحو منشأ الكون، وكأنه يحاول أن يتوحد مع الزمن أيضاً. والحب لديه شيء غير مادي، حتى أنه يستهجـن تماماً أن يكون محدداً بتسمية: "أنت على حق ... إن كلمـة حب لفظة سخيفة ... إنني سأفكـر بتسمية أخرى". ولهذا يرى أن حب الشاعـر أمر آخر لابد وأن يغير حتى موازين الكون كله:

شيء مذهل يا حبيبتي عندما يحب الشاعر

"إله طريد يعشق

وتعود الفوضى إلى العالم كما لو أن الأرض تعود إلى القرون المنقرضة (٧)".

وتتبلور عملياً الملامـح الفنية عند باسترنـاك منذ مجموعة «الحيـاة شقيقتي» والتي كتبت معظم قصائدها عام ١٩١٧ خـاصة في مجال الانغماس في عالم الصورة المستمدة من عناصر الطبيعة (٨)، ويبدو فيها تكريس المفاجيء وانقطاع التسلسل. على أن أعماله قبل الثلاثينيات هي: «العلة الشـامخة» و «الملازم شميديت» و «بوئيما» عام ١٩٠٥ وقد لاقت الأخيرة صدى واسعاً، وكان أن كتب بـاسترناك إلى مكسيم غوركي منتظراً تقييماً منه لهذا العمـل: "لقد أرسلـت لكم كتابي .. وربما أبـدو شغوفـاً بانتظـار تقييمكم. لم استطع إلا أن ارسله لكم. إنني لا أدري ما الذي تبقـى لي من الثورة... وأين هي حقيقتها إن لم تكونوا أنتم في التـاريخ الروسي (٩)". والواقع أن صمت غوركي بـدافع سلبي بل امعاناً منـه بتقييم هذا العمل ايجابيـاً: "عزيزي بوريـس ليونيدوفيتش. إننـي لم اذكر شيئاً عن مجموعتكم الشعرية (١٩٠٥) لأنني لا اعتبر نفسي مقيماً ذواقة بما فيه الكفاية للشعر، ولأنني واثق أنكـم قد مللتم من المديح .... الكتاب رائع.... إنـه من المؤلفات التي يصعب تقييمهـا مباشرة بجدارة، ولكنهـا مما يبقى لحياة طـويلة. لا اخفي عليكـم أنني احسست قبل هذا المؤلف ببعض التوتر، لأن الأشعار السـابقة كانت مليئة بشكل مبالغ به بالتصاوير، ولـم تكن واضحة لي تماماً.... لم يستطع تخيلي استيعاب هذه التعقيدات الصعبة، وصـوركم غير المتماهيـة غالباً... ولكـن في هذا الكتـاب (١٩٠٥) بدوتـم أكثر أصالة مفعمة بالحماس الذي سرعان ما أثر بي كقارىء .... لا .... إنه بالطبع كتاب رائع ... إنه صوت شاعر حقيقي اشتراكي في أعمق وأفضل معنى لهذه الكلمة (١٠)".

ولابد من الإشارة إلا أنه من الصعب فصل مـا هو حي عن ما هو غير حي في اشعاره ... ما هـو انساني ومـا هو غير انساني لأن بـاسترناك ينطلـق في كثير من اشعـاره من أرضيـة جمالية خـاصة تعتمـد على التوحـد بـالكون. فهـو يعتبر أن الطبيعة – وليـس الإنسـان – هـي التي تنظر إلى الإنسان وتتمحصـه وتحسه. ولهذا كثيراً ما جعـل أشياء الطبيعة تتحـرك وتتصرف ككائنات لها أيضاً وجهـات نظرها و رؤاها، وينطلـق في ذلك

من ضمير المتكلـم بحيث يعود على الأشيـاء ذاتها كنوع من الإحســاس بألوهيـة الكون والانطلاق من أرضية «الموباداء في رؤيته .. حتـى أن المطر يكتم شعره: " و ينهمر حتى الصباح فتنتظم العطـاءات وهي تتزمن السطح فقـاعات في القافية..." ومـن هنا لاحظ النقاد أن باسترناك لم يـولع بابتكار الألفاظ، بل حاول الغوص نحـو العلاقات الجديدة للمعاني المتشكلـة خلال تقـاليب التراكيـب في العبارات ...." لم يكـن باسترنـاك مبتكراً للألفاظ كما كان معاصروه من الرمزيين والمستقبليين، بل حاول ان يبتكر تلك العلاقات المجهولة بين الكلمات والتي غالبـاً ما تكون عادية تماماً. والتي تكون أحيـاناً من ينابيع متباينة (١١)....". ومن هنـا نجح باسترناك بتكريس عالم خاص بـه من الرؤى يخفي خلفية فلسفية جمالية، ولا يحدد الشعر في مجال وحيـد، حيث يرى أن الشعر: "منتشر في كل العشــب... وعند كـل خطوة قـدم. ويكفي أن ينحنـي المرء كي يـراه وينتقيه مـن الأرض". وهو يتطير ويخشى أن يـدوس الكون خلف السياج. مثل هـذه المشاعر المعبر عنها بـالرؤى نجدهـا في كثير من أعماله وخـاصة «الأورال» و «فوق ظهـر السفينة» و «الاورال لأول مرة» و «عصــافير الستريتجي».... وفي معظم اشعـاره حتى الثـلاثينات حيث تتجـاوز الأشياء والموجودات عبر رؤاها هــي، فيتبدى قامـوساً مليئاً. بالغـابات، زهور الكتان.... بالثلوج والتلال، وهي «متلاصقة مدونة لصالح ارسالية جولة في عالم الرؤى (١٢". الخاصيـة الثانيـة الرئيسية في شعـر باسترنـاك هي الموسيقـى وبشكل خاص السياق اللفظـي للحروف في الكلمة والعبارة... أي أن الارتكـاز الموسيقي اللفظي متمحور بالدرجة الرئيسية حول التجانس الذي يفرعه باسترناك بمهارة فائقة حتى أن هندسيـة خاصـة تبدو بين اسطره بشكـل غير مباشر تعطـي ميزة لها نكهتهـا المتفردة لقراءة شعـره ايقاعياً. فمـن حرف رنان يتردد بعد بضعـة حروف مموسقـة إلى حرف جـامد يكـون جسراً لإيقاع مـواز. ولا شك أننـا لن نستطيـع في الترجمة اعطاء الملامـح الحقيقية لهذه الخاصية، إنما سنحاول تقـريباً أن نعرب، بأمانة مطلـوبة، ناقلين الرؤى المعبرة الأعمق، مجسـدين الـدفق الداخلي للعبـارة بالتوازي مـع الصور المعطـاءة التي نلاحـظها، مثلاً، في اشعاره عـن بلزاك، وكل ذلك لقناعته أن العـلاقات اللغوية يجب أن تترابط في انعكـاساتها الصـوتية مـع الصور الماديـة المرسومـة كما في مطلع «قصيـدة الربيــع». التي يجري التركيـز فيها على الـرنين الصوتي... أي الاستفـادة من التجـاور وليس الترابـط الدلالي. وأحيانـاً يبدو الجنـاس غير مبرر تماماً، إلا إنه يبقـى غير دخيل أيضاً... بل منتزعاً من الجو العام. وليس صدفـة أن يعطي باسترناك العديد من سنوات شبابـه في التعاطي مع الموسيقـى والفلسفة قبل أن يتعاطـى مع الشعر. حتى أن النـاقد «سبيلفانوفسكـي» ينوه إلى احدى أهم خصائص شعر بـاسترناك فيرى أنها: "تكمن في الثقافة الموسيقيـة والتنويع في الايقاعـات والمهارة السيمفونية... مهـارة بناء القصيدة كلها كعمـل موسيقي تـام، محققة ومطورة منطلقاتها بكـل الامكانات الفنيـة للأدوات الشعرية (١٣)".

ورغم ميل العـديد من النقاد إلى اعتبار مجموعـة «الولادة الثانية»بدءاً لتوجـه جديد أقرب إلى البساطة والوضوح، إلا أن حقيقة الأمـر كانت مجرد ارهاص، فقد ظلت معظم نتاجـاته في الثلاثينـات تحمل الخواص ذاتها، وبدأ التـوجه النـوعي الجديد عمليـاً منذ الاربعينات، وهذا ما يؤكـده باسترناك بالذات. على أننا نلاحظ بشكـل عام ميلاً واضحاً

للعزلة والابتعاد عـن الكتابات الاجتماعية والسياسية. بل من الصعـوبة بمكان أن نجد قصيدة مكرسة لموضوع الثورة البلشفية، أو الموضـوعات الكثيرة المتفرعة عنها. فكيف كان باسترناك إذن ينظر إلى الحياة آنذاك؟

يرى الناقد «سينيافسكي» أن: "المنبع الأساسي للشعر عند باسترناك هو الحياة نفسها. فالشاعر في أحسن الاحوال هو المشارك فيها. وهو المساعد على خلقها... والذي يتبقى له أن يحدق جيداً ويندهش ويجمع القوافي الجاهزة في الدفتر المعد لذلك (١٤) ". على أننا نعتقد أن هـذا الرأي لا ينطبـق على نتـاج باسترنـاك عمـوما... بـل يقـاربه قليـلاً في نتـاج ما بعـد الاربعينات. كما أن الشق الثـاني من هذا الرأي، والمتعلـق بالأسلوب الفني فيـه الكثير من الاجحاف وتبسيط التجربة الفنية الغنية التي كان باسترناك بحق واحداً من أعظم المهرة في خلقها وصناعتها، ولم تكن قواف جاهزة أو دفتراً معداً لـذلك... بل كانت معاناة حقيقية في التمازج مع الطبيعة والكون. والـواقع أن باسترناك قد لاقى رفضاً حـاداً وقبولاً رائعاً بآن معاً، حيث نظر إليه بعض النقاد كتحـات صعب المراس بعيداً عن دفقات القلب والروح، كما في مقالـة الناقد «بيريدرييـف» الموسومة «قراءة للشعـراء الروس» والتي رد عليها النـاقد «سيرغي سيدوروف» منافحـاً ومؤكداً على الدور الكبير الذي لعبه بـاسترناك في القصيدة الروسية وعـدم جحوده الأرث البوشكيني كما تخيـل بيريدرييف (١٥). هذا وقـد ساهم باسترنـاك في بعض الكتابات الـوطنية أثناء الحرب الوطنيـة العظمى، وغنى مآثـر الشعب وازداد قرباً مـن الناس والحياة فازداد وضوحاً وبســاطة، وخرج بشكل واسع مـن بقايا التأثيرات «المونيرفية»، وإسار التعقيدات التصويرية.

ويكتب باسترناك في بداية الخمسينات روايته الشهيرة «الدكتور جيفاكو» والتي اختلفت الآراء حولها وادانتها اقلام كثيرة، واعتبرت جائزة نوبل التي قرر منحها له عن هذه الرواية عام ١٩٥٨ تكـريساً مـن الأجهزة الامبريـالية للتوجهـات السلبية في محتـواها وامكـانية تفسيرها كإدانة للمجتمع الشيوعي في بلده. وظل بـاسترناك حتى أواخر أيام حياته، يعيش في ضاحية «بيريد يلكينا» مولعاً بالطبيعة وأجوائها وكان بحق كما قال عنه غوركي مستقلاً استقلالاً كاملاً ... إنه الانسان الذي ولد ويموت محافظاً على وجهه الخاص (١٦) ".

وفيما يلي تعـريباً أميناً لبعض القصـائد المختـارة لهذا الروائي والشـاعر والأديـب الروسي المتميز:

### ١. ماهية الشعر

هو الصفير المكثف يتماهى كتلة
هو قرقعة قطع الثلج حين نضغطها
هو الليل ذو الأوراق المتجمدة
هو التنافس بين البلابل
هو حبات البازيلاء الحلوة المقطوفة
هو دموع الكون في خطوط الفاصولياء
هو حاملة النوتة، والمزمار، والفيكارو
منهمرة برداً على الحقول.....

هو ما تبحث عنه الليالي
في أماكن العوم العميقة .... في القاع
وجبلها لنجمة هناك إلى حوض الأسماك
على راحتيها الراجفتين الرطبتين .....
هو انحباس الهواء كرقائق الدفوف في الماء
هو جسد السماء حين تنحني مائلة كشجر الحور
عندما يطيب لنجومها أن تضحك .....
لكن الكون كله..... مكان اصم لا يجيد السماع....

## ٢ـ الاورال البكر

في الغيهب
دون أعمال الفكر والذاكرة
كانت قلعة الاورال تستند على الليل
متلمسة يدها
صاحت بقوة وسقطت مغمى عليها
وعبر عذابات مذهلة، ولدت الصباح
وتدحرجت محدثة قرقعة متصادمة بشكل عفوي
أشياء واللقيات ... نادرة هائلة
ولها قطار، من مكان بعيد ما ......
وهوت بتأثير ذلك مائلة أطياف الشجر
وكان الفجر الرمادي مثل تأثير أقراص المنوم
وكان منثوراً ـ دون شك ـ للمعامل والجبال:
بخشوع الغابات
بالوحش الخرافي الشرير
وبالق ما ..... هو كما الأفيون
لسمار الطريق
وصحا الآسيويون في النار
وهبطوا إلى الغابات على الزحافات
من الشفق المتورد
لعقوا الندى ... وولجوا تيجان الصنوبر
المكرسة كملكة للغابة ...
أما الصنوبرات،
فقد نهضت تحمي السلم التراتبي للملكية
ماضية فوق قشرة الجليد،
كغطاء موشى بالمخمل البرتقالي
والحرير المطرز بألوان قوس قزح

## ٣ـ بستان الحلم

مثل قدر برونزي ملء بالضباب
يتغطى بستان الحلم بالطيوف
معي ... مع شمعتي بشكل متواز
تتأرجح عوالم متفتحة ...
ادخل في هذا الليل
كدخولي إلى دين بكر
حيث الحور الرمادي المتهدل
يحجب الدرب القمري...
حيث البركة مثل سر متماه
حيث يهمس اضطراب شذى التفاح
حيث البستان معلق بوتد
ويسند السماء أمامه

## ٤ـ الشهرة

ليس الأمر جميلاً إن كنت شهيراً
ليس هذا ما يرفع نحو المجد
لا ضرورة لملء الأرشيف
والارتجافات فوق المخطوطات
غاية الابداع شيء قائم بذاته
وليس ضجيجاً او تهافتاً
ومعيباً أن تكون علما على شفاه الجميع
حين زنت نفسك لا تعني شيئاً
يجب العيش دون ادعاء
هكذا لكي تجتذب لنفسك ـ في النهايةـ
حب الدروب والمسافات لك
كي تستمتع في نداء المستقبل ....
لابد من هجر الفراغ
في الواقع المعاش لا في الأوراق
حدد امكنه وفصول الحياة
في الحقول ذاتها،
انغمس في الانغمار
واخف فيه خطاك
كما تختفي الأرض في الضباب
عندما لا يرى منها شيء في الظلام

سيعبر الآخرون في طريقك
يسلكون آثارك الحية
شبرًا وراء شبر
ولكن عليك أنت
أن تميز الهزيمة والنصر...
عليك ألا تهرب من نفسك مثقال ذرة
بل أن تكون في حضورك الواعي الدائم
في حضور فاعل حتى النهاية .....

## ٥ـ الجوهر

في كل شيء اود الوصول إلى الجوهر
في العمل .... في الغموض القلبي في البحث عن الطريق ....
إلى جوهر ما مر من الأيام وأسبابها
إلى الأصول ...... إلى الجذور
إلى النواة
وأن افكر ملتقطاً خيط الأقدار والحوادث
وأن احس ... احب ... ابتدع كل جديد....

آه او انني استطيع
أن احتوي الجزء فقط
لكتبت ثمانية اسطر
عن ماهية الولع ....
عن الأعمال غير المشروعة،
عن الآثام ... عن اللهاث وراء الحلم
عن الصدف المستحيلة....
عن العوالم الأثيرية المنتظرة
عن الموت ....
عن العالم الآخر،
كنت كشفت مغاليق طلاسمها
ودبجت مفردات قوانينها
ووضعت معادلات لتأطيرها
ورسم بداياتها .... ومساراتها
ولكنت نسقت الأشعار كالحديقة
بكل ارتجاف عروقي ونبض أعصابي
ولأزهر الزيزفون منها بالتتابع
ولكنت عبأت بالأشعار نسغ البيلسان

ورحيق الأقحوان
وعباتها بالمروج
وغابات القصب...
عباتها بمواسم الحصاد
والزوابع الهادرة
هكذا عبأ «شوبان» ابداعاته الخالدة
هكذا عبأ موسيقاه بالحدائق ... والادغال
فالمهابة المنشودة
عذاب وفرح
إنها وتر مشدود
على القوس المتوتر

## حواشي واحالات:

١ــ الكسندر بلوك: أديب روسي شهير (١٨٨٠ــ١٩٢١) يعتبر اسلوبه في الشعر مدرسة هامة من مدارس الشعر الروسي المعاصر. أهم دواوينه: «عن المرأة الرائعة» «السعادة المفاجئة» «حديقة البلابل».

٢ـ من «أحاديث وندوات ودراسات حول باسترناك» مجلة «الأدب الجديد» موسكو ١٩٧٥.

٣ـ من مقدمة «مختارات باسترناك» نيقولاي نافيكوف، موسكو ١٩٨٢ ص٥.

٤ـ مارينا تسفيتايفا، الملحمية والغنائية في روسيا المعاصرة ... ماياكوفسكي وباسترناك مجلة الآداب الجورجية العدد رقم ١٩٦٧.

٥ـ المرجع السابق ص٦.

٦ـ منتخبات باسترناك درا الكاتب السوفييتي، لينننغراد ١٩٦٥ ص ٢٢١.

٨ـ لم تصدر هذه المجموعة إلا في عام ١٩٢٢.

٩ـ الارث الأدبي المجلد ٧٠ (غوركي والكتاب السوفييت) موسكو ١٩٦٣ ص ٣٠٩.

١٠ـ المرجع السابق ص ٣٠٠.

١١ـ ليديا غينزبورغ (الأشعار الغنائية» دار الكاتب السوفييتي، لينننغراد ١٩٧٤ ص ٣٥٠.

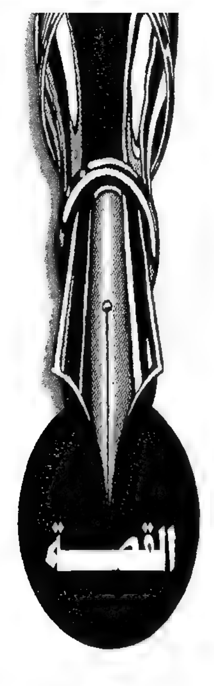
١٢ـ نيقولاي اسييف، مذكرات الشاعر، دار الأمواج المضطربة، لينننغراد ١٩٢٩ ص ١٤٣.

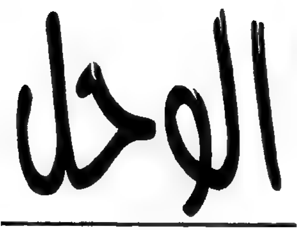
١٣ـ النقد الأدبي السوفييتي، موسكو، دار التنوير ١٩٨١ ص ٣٦١.

١٤ـ أ. سينافسكي، مقدمة لمجموعة باسترناك «قصائد وبوئيمات» دار الكاتب السوفييتي، موسكو ١٩٦٥ ص ٢٢.

١٥٦ــ راجع مقالة سيدوروف، باسترناك وناقده في كتاب «على الطريق نحو التركيب» دار المعاصر موسكو ١٩٧٩ ص ٢٠٣ـ٢٠٤.

١٦ـ الارث الأدبي مجلد ٣٠، غوركي والكتاب السوفييت، ص ٣٠٩.


القصة



غسّان الجباعي

■ **يومها**

تحولت عن عقيدتي.. وأستطيع ألا أطلب الغفران وحسن التفهم من أعدائي.. الزملاء الذين مازالوا عبيدا للقلم، والآلات الطابعة، اليدوية أو الكهربائية أو الإلكترونية.

■ **يومها**

أصبح الضوء هو قلمي، وأوراقي العتمة.. كسرت تمثالي، وخرجت إلى شارع مليء بالتماثيل.. مسيج بالزجاج وريش الأوز.. مشيت، طبعا فوق الأرصفة.. على ثلاثة أرجل مشيت.. ولست أفهم كيف وصلت، وكيف اختبأت بـإتقان خلف حاوية القمامة.. وكيف حجبت رأسي بكيس أسـود.. ما كنت أمشي على ساقين بمساعدة عكـاز خشبية، ولا كنت أقمز على سـاق واحدة بين عكازيـن.. وإنما هكذا.. رأس كبيرة.. وثـلاثة أرجل معـدنية أستطيع تطويلها عندما أشاء.

■ **يومها**

قررت أن أحطـم أدواتي وساعدي.. وان أتحول إلى صنـدوق أسود بعين واحـدة هي عيني التي أخـذت ترف كالومض، عشرين مـرة في الثانية الواحدة، وتعكـس ما تراه عبر كل الفضاءات والأقمار والمحطات الثابتة والمكوكية والفضائية.

■ **يومها**

كان النهـار الرمادي ينعكـس على الأسفلت المغسـول بالمطر، على واجهـات المحلات، والوجوه العادية.. وكانت خيالات الأشياء والأحياء تتناسخ في برك الماء.. وكنت أنا أدور عدستي ببطء وأقترب من المشهد، دون أن أتحرك من مكاني.

■ هناك امرأة شبه عارية.. شبه تمثال.. تقف تحت المطر الغزير.. إنها تشعر ـ ربما ـ بتلك السعادة الصوفية المائية المختلطة بالحزن والـوقار.. وأقول ـ ربما ـ لأنني لا أملك حق الولوج إلى سريرتها.. فأنا ـــ ولأسباب تقنية محضة ـ لا أستطيع تجاوز الشكل إلى جوهـره وخاصـة إذا كان الشكـل امرأة مصنوعـة من رخـام.. ها هـي ذي تنتظر على

الرصيف الآخر.. بعيدا عن موقف الباص، ومظلة الحديد المدهونة بالأزرق السماوي.. بعيدا عن الناس الذين تجمعوا تحت المظلة.. خلف أسلاك المطر.. ركضوا إلى هناك بإرادتهم.. وبإرادتهم راحوا يراقبون المرأة الرخامية.. تلك الوحيدة الناشزة، حتى بلباسها الصيفي الرقيق.. العابرون أيضا كانوا يركضون.. يرفعون مظلاتهم في وجه السماء.. وكنت أنا أتمنى لو أحمي عيني من قطرات الماء.

■ أقترب منها.. أقربها.. وهي واقفة هناك خلف شبكة الماء.. بجوار شعرها الغزير الذي أبعدته الريح.. أقربها.. أقربها.. أقربها.. حتى يغطي وجهها المشهد الشتائي المزركش بالانعكاسات والانكسارات.. بضع قطرات كانت واقفة في الهواء.. ولست أعلم هل كانت القطرات عالقة على بؤبؤ عيني، أم كانت ترقص هناك على خديها القرمزيين.. زفيرها بخار يتبدد خارجا من الإطار.. نمش ناعم يتناثر فوق أنفها الذي جعله البرد صغيرا.. عيناها.

لست أدري بماذا ذكرتني تلك الأهداب التي أخذت ترف، ثم انحرفت فجأة نحو اليسار وتوقفت.. نسيت كل قوانين التصوير.. لم أنحرف معها نحو المكان.. اهتزت الصورة قليلا.. لتهتز الصورة.. لتهتز كثيرا.. وفي كل الأقمار والمحطات.. تريثت.. تفرست فيهما حتى تذكرت.. لم تكن تلك الأهداب شكلا، وإنما روحا تخرب شكلها.. لم تكن جناح عصفورة تحرك الريح.. أقسم أنني التقطت روحها وهي تنحرف نحو اليسار وعندها انحرفت.

■ ها هو ذا يقترب كعقرب الساعات، شاقا طريقه عبر خليط ملون من الإناث والذكور المتراكضين، الواضعين حقائبهم اليدوية على رءوسهم، الرافعين مظلاتهم المزركشة.. وهذا اليوم أيضا يرتدي ثيابه البالية «الأنتيكا»: قميصه الكتاني الأصفر.. سرواله المخملي العتيق.. والشال الترابي الطويل، الملفوف بإحكام حول عنقه.

وهذا اليوم أيضا يغيب ويظهر بين العابرين.. يقترب ولا يقترب.. أقربه ولا أستطيع.. يضع يديه في جيبيه.. يشد بكتفه الأيمن حمالة حقيبة الخيش المتأرجحة، المتدلية إلى فخذه.. ولسبب ما شعرت أنني أعرف هذه الحقيبة.. إنها جزء منه.. مثله عتيقة مرقعة.. مغبرة.. تتأرجح ولا تتأرجح.. والشال الترابي أيضا كان مثله.. من تراب.

■ تراه.. تعض على شفتيها.. يسيل اللون.. ولا تندهش.. إنما تنظر إلى السماء فقط.. يتوقف المطر.. يتوقف المطر فعلا.. أندهش أنا.. أفتح عدستي الوحيدة على وسعها.. يتدفق الضوء إلى علبتي السوداء.. يحترق المشهد.. ولا يحترق.. وأتساءل: هل السماء تحت المطر؟ ولا أنظر إلى السماء.

■ أنظر إليه هو

أفرك عيني، وأصوبها نحوه هو.. أقربه حتى النهاية..

يقترب منها، ولا يصل.. يخطو نحوها خطوات واسعة تماما، ولا يصل.. يمشي في حقل من انعدام الوزن.. وحيدا.. طويلا فوق المطر، والشال الترابي على كتفيه يتحرك

مثل ذراعين مشلـولتين في انعدام الوزن، تـذران التراب كيفما اتفق فوق الـرصيف.. ولا يصل.. لم يكن أحد يراه سواها.. ولم يكن المطر قادرا أن يستقر عليه.

■ نظرت إليه.. رآها.. ســال الأحمر من فمها.. توقف المطر.. ولكنـه لا يصل.. نظرت إلي.. عيناهـا خارقتان.. لـو رأتني لتحطمت عدستـي مباشرة.. عيناهـا تملآن الصمت.. واسعتان عميقتان.. غامضتان.

وقبل أن تحطـم تمثالها وتنطلق إليـه تلتفت حـولها.. روح ترف، وتشف عـن لونها الرخامي.

■ شيش معدني يخترق الجدار

منذ سنـوات.. منذ سنـوات بعيدة حقيقية.. قبـل اللغة.. قبـل الغيرة.. قبل الكـراهية والحب.. منذ القرد تقريبا.. عنـدما وصل إليها سألته: كيف تأخـرت؟ قال: المسافة تقف في طريقك.. لم يقل طريقـي.. كان الطريق إليها مسافة.. واليوم هـو الذي يسأل.. يسأل من مسـافة.. يسـأل قبل أن يصـل: لماذا تنتظريـن تحت المطر؟ فتجيـب دون أن تجيب: اغسل ثيابك.. لم تقل ثيابي.. ولم تقل الوحيدة.. لم تقل أكره المظلات الحديدية المدهونة بالأزرق السماوي.. يـا للمرأة الناضجـة.. عارية أنت كـالوردة.. عاريـة وأنت ترتـدين الهواء.. شفافة كالسمكة، تلبسين الماء.. هل تعلمين عن أية رغبة تفصحين..؟

■ عندما مات.. كان عمره..

لا بأس.. لا بـأس.. لنحتفظ الآن بهذا السر احتراما لاتساع عينيهـا الحزينتين.. وهذه الحقيبة المصنـوعة مـن الخيش، المرقعـة.. التي تتـأرجح ولا تتـارجح.. لنحتفـظ الآن بسنواته القليلة.. وأنا الأعـور، والله لو كنت متأكدا من وجهه لقلت لكـم.. أنا أحب الدقة ولا أستطيع أن أخفـي شيئا.. مـا تراه عينـي تعكسه مبـاشرة، كما هو، على الشـاشات الزرقاء.. عبر الأثير المكتظ بالصور.. ولكنـه هو الذي يصل ولا يصل يقترب ولا يقترب.. لم أر وجهه بعد.. أخمن.. لست متأكدا.. ولذلـك لا أعرف.. إذا كان بعين واحدة سأعرفه حتما.. وإذا كان بعينين حزينتين سيعرفني هو..

عشت معه عمرا..
في غرفة صغيرة واحدة..
لها نافذة واحدة..
عالية..
عارية..
تطل على سماء واحدة.. مقطعة إلى مربعات..
وكنا ننام – بالتناوب – على فراش واحد عتيق..
نتغطى ببطانية واحدة.. لها لون واحد..
نحلم بامرأة واحدة..
يغفو هو..
أجلس أنا..

يجلس هو..
أنام أنا..
يومها لم أكن بعين واحدة..
كان لي عينان كبيرتان مثل عينيها تماما..
وكان في الجدار ثقب واحد...
لا أحد يعلم من فتح في الجدار ثقبا.. ثقب ضيق في جدار سميك.. اسمنتي مسلح.. هل عبرت من هنا رصاصة بندقية؟ أم نيل فأر صغير.. كان النظر من خلال الثقب جريمة.. وكنا نسده بعجين الخبز.. وكان السجانون ـــ على الطرف الآخر ـ معتادين على إطفاء سجائرهم في ذلك الثقب.. وكنا ـ مع ذلك ـ نتلصص سرا ـ من خلال الثقب ـ على العالم..
يومها.. كان نائما وكنت جالسا أحاول إحصاء عدد العظام الصغيرة الموجودة في مشط القدم الواحدة.. وفجأة سمعت بكاء طفل.. جلس هو.. سبقته أنا.. انتزعت العجينة.. نفخت نفخة قوية في الثقب، ووضعت عيني عليه..
كنت أعرف أن الشيش قد يدخل فجأة في عيني، ولكنني نسيت.. حاولت أن أرى الطفل ونسيت عيني على الثقب.. هناك.. بيني وبين الطفل..
نعم.. عشت معه عمرا.. في مكان واحد.. في هواء واحد.. خلف ثقب واحد.. لا أدري كم سنة.. كنا نحسب الأيام بالوجبات الصباحية ثم سئمنا.. وصلنا إلى ما لست أذكر كم ألف وجبة فطور.. ثم سئمنا.. صرنا نعد السنوات على أصابع اليدين.. ثم على أصابع اليدين والقدمين.. ثم على السلاميات.. ثم.. سئمنا.. وبعد الشيش افترقنا.. قبل الشيش لم أسأله مرة واحدة عن عمره.. كانت أعمارنا متساوية.. ولكن الذي يفقد عينا يسبق الآخرين بالسن..
كان رائعا.. طويلا قويا متفائلا بالمستقبل البعيد..
وكانت فجيعتنا دهشتنا عندما مات بالسكتة التي فرقت بيننا..
قيل إنه لم يتجاوز السابعة والعشرين.. وأعتقد.. ماذا أستطيع أنا أن أعتقد؟
لقد مضى على ذلك سنوات كثيرة كالساعات.. وأنا لم تعد ذاكرتي رقمية.. أصبحت بصرية مقعرة سوداء.. أنا.. أستطيع أن أميز الأموات من الأحياء بالحركة.. ولكن هل أستطيع أن أرى ميتا منذ سنوات، يتحرك ويتجه نحوي؟!. هل أملك الحق في ذلك، دون أن تتوقف عيني عن الرفيف..؟

■ أتعلمين..
لو أستطيع أن أمتلك نسخة عنك. عددا من النسخ.. أحتفظ بها في جيبي..
ـ صورة؟
ـ لا.. نسخة حقيقية.. دافئة.. من لحم ودم.. نسخة عمل لها رائحتك
ـ سأختنق في جيبك.. إنه مليء بالتراب..
ـ أعلقك إذن على صدري.. أعلقك بدبوس..

■ عندما يموت أحدنا نتذكره سنة.. ثلاث سنوات.. ثم ننساه.. نسلوه.. نحن نتذكر من يحيا معنا.. من يذكرنا بوجوده.. من يزاحمنا على الحياة.. وحتى إذا تذكرناه

فسوف نراه كما كان في آخر لحظة.. آخر لقطة.. يقف على باب المهجع.. يحجب الضوء عنا، رافعا يده، كما لو كان يلقي التحية أو الوداع.. ويصرخ تلك الصرخة المتضرعة: «يا.. أمي» ثم تتجمد حركته ويهوي على وجهه دون أن يهتم حتى أين سيسقط..

■ أقربه.. أقربه.. أرى بريقا في عينيه.. أرى عينيه الكبيرتين الحزينتين كعينيها.. إنه هو.. ليس أعور ولكني عرفته.. يتحدث معها كما كان يفعل.. ولا يصل.. لا أحد يسمع ما يقول.. يتحدث مع نفسه.. عن نفسه.. يصرخ.. ولكن الصوت ينقطع..

■ يومها لم أمت كما ظنوا..

لقد حللت في جسد آخر.. وانتقلت..

خدعتهم جميعا.. توقف قلبي عن الخفقان..أنا أوقفته.. ولكنني لم أمت.. كدت أموت.. كانت مجازفة.. أملي الأخير في الحياة.. خدعني محمود درويش.. فخدعتهم.. محمود درويش كان معنا.. قال لي: «لا يعود الحبيب إلى الحبيبة

إلا شهيد أو شهيدة..»

صدقته.. ومت كي أعود.. هم سموني شهيدا، ودفنوني في مقبرة الشهداء.. لم أخسر كثيرا.. كانت حياتي وهما قبيحا.. وأصبح موتي مجرد خرافة..

قضيت عمري خلف القضبان.. أفنت القضبان عمرها واقفة أمامي باستعداد.. قضبان من حديد.. مدهونة بالرمادي بالأزرق السماوي وأنا خلفها مدهون بالدم واللحم.. كنت أنا القضبان وهي فراغاتي.. كان وجهي مقسما إلى مساحات.. فراغات فارغة.. كان وجهي مضحكا موسوما بالقضبان والمستطيلات.. تركتهم وذهبت إلى مكان آخر.. إلى فراغات أخرى.. لم يعد وجهي خلف الفراغات.. أصبحت الفراغات خلفي.. خلفيتي.. بقي عمري هناك.. جزء بسيط منه جاء معي.. إلى قفص آخر.. قفص كبير يتسع لكل عصافير الدنيا..

وأنا لست عصفورا.. أنا حيوان كبير نسبيا.. له جناحان..

وأنا أطبق قبضتي الآن على شفرة الوهم.. على قضبان من رماد.. لم يعد لي قفص أحتمي فيه من حريتي.. لا أملك إلا قفصي الشخصي.. أربع وعشرون ضلعا.. قضبيا وفراغات.. والطحالب تنمو على حدبة القلب.. والقلب غراب ينعق.. يحمل لونه وينعق يرى طريقا ويمشي.. يعجبه.. لا يعجبه.. يمشي فيه ولا يمشي.. ليس وهما.. ولكنه غير بعيد عن الوهم..

يومها

أنا أوقفته.. ثبته بإرادتي حتى توقف.. وانتقلت.. سمعتهم يقررون دفني في مقبرة النبلاء.. وما هي علاقتي بمن مات في مبارزة..؟ لماذا..؟ صمت.. تكتمت على الأمر حتى تم دفني، وعندما خرجوا.. خرجت.. كان أملي الوحيد بالنجاة.. ولكن إلى أين..؟ ها أنذا أمشي.. منذ جدار وأنا أحرك قدمي ولا أصل.. وها هي ذي مازالت تنتظر بالقرب من موقف الباص.. تبدل فصول السنة ثيابها على جسد من رخام يقف أمامي.. بعيدا عن المظلة الحديدية المطلية بالأزرق السماوي.. تراني ولا تبتسم.. تعض على شفتيها، يسيل اللون.. تطرد الغيوم بأهدابها.. توقف المطر.. وفي الصيف تحجب الشمس بشعرها،

وتجمع حول ساقيها أوراق الخريف.. المظلات المضادة للمطر ترقص حولي.. شمسيات في الصيف.. وشالي يدان مشلولتان حولي يتساقط منها التراب على الرصيف.. ولا أصل..

يومها

لم أمت إلا من أجلها هي.. كي أعود إليها، ولو بجسد آخر..

ضغطت أضلاعي بقوة على الغراب.. وقفت في الباب.. حجبت الضوء عنهم وصرخت:

«يا..امي».. بقيت ملفوفا بالكتان «الأبيض» لفترة طويلة.. كشف علي مدير القضبان عرفته من يديه المشعرتين بالأشواك المعدنية، وخاتمه الذهبي الضخم المدور..

عشرات الأطباء تعرفوا على أنفي: أطباء السجن، والمستشفى العسكري، ولجنة من الضباط الذين لا يرتدون الملابس العسكرية.. كان القماش ينزاح عن وجهي مئات المرات في اليوم الواحد.. لم يصدقوا.. حتى أن كبير الضباط طلب من أحد الأطباء المجندين أن يعض أصابعي.. مدير القضبان الحديدية قرص شفتي بقوة.. رئيس المستشفى العسكري كاد أن يخلع أذني.. وعندما تأكدوا احتاروا ماذا يصنعون بجثتي.. وكنت أنا أضحك سرا، ولكن بعد منتصف الليل..عندما يقفلون علي باب البراد الحديدي.. هل يحفرون لي حفرة بطولي؟ متى؟ أين؟ وما همني إن كانت عميقة أم طائشة ما همني إن كانت هناك أصلا ثمة حفرة.. أنا لا علاقة لي بعد اليوم بهذه الجثة، لقد انتقلت إلى جيل آخر..

ومشيت..

■ ها هو ذا يقترب منها كثيرا.. تتفرس فيه.. إنه يقصدها.. رجل ما بشاله الترابي وحقيبته الكتانية..

تشيح بوجهها محرجة.. إنها لا تعرفه..

هو لم يخطىء.. لا يمكنه أن يخطىء..

يقترب أكثر.. يحييها.. يهتف باسمها الكامل..

تتسع عيناها.. تندهش بخوف.. تتحرك من مكانها.. تتلفت إلى الخلف..

ـ أنا فلان الفلاني..

ـ ....

حقا لم تعرفني؟ لها الحق.. لقد تغيرت كثيرا..

■ اقربهما.. أقربهما كثيرا:

هي تنظر في كل الاتجاهات باحثة عن الرجل الذي تنتظره

وهو ينظر إليها كما لو كانت إيقونة معلقة في السماء..

ولكن سيارة مرسيدس ــ لها زجاج أسود ـ تمر بسرعة مخيفة كالشبح، فترشق المشهد بالوحل..

ولست أدري هل كان الوحل يلوثها..

أم كان يلوث عدستي الوحيدة ويلوث الرؤية..



للكاتب الدانماركي: هانز كريستيان آندرسن

ترجمة: مازن محمد بدلة

جلست الأم بجانب ابنتها الصغيرة بادية الحزن، خائفة عليها من الموت. كانت الطفلة شاحبة، مغمضة العينين، تتنفس بصعوبة، وأحيانا بعمق كأنها تتنهد، فتنظر إليها الأم بحزن أكبر.

قرع الباب، ودخل رجل عجوز فقير، ملتف بشيء يشبه ثوب حصان كبير يبعث الدفء، فقد كان البرد قارسا، وكل شيء في الخارج مغطى بالثلج والصقيع، والريح تكاد تقص الوجوه.

كان الرجل العجوز يرتجف من البرد، والطفلة ساكنة. قامت الأم ووضعت قليلا من الجعة في قدر صغير على المدفأة كي تسخنها من أجله. جلس العجوز، هز سرير الطفلة. أجلست الأم نفسها على كرسي عتيق بجانبه. نظرت إلى طفلتها المريضة التي كانت تتنفس بألم كبير. أمسكت يدها وسألت:

ـ أنت تعتقد أني لن أفقدها، أليس كذلك؟ ان الله الطيب لن يأخذها مني.

كان الرجل العجوز هو (الموت). أومأ برأسه بطريقة محيرة قد تعني (نعم) وقد تعني (لا). أخفضت الأم رأسها وانهمرت دموعها على وجنتيها. لقد أصبح رأسها ثقيلا لأنها لم تنم منذ ثلاثة أيام بلياليها. غفت مدة دقيقة واحدة، ثم نهضت مرتجفة من البرد. صاحت:

ـ ما هذا؟

وتلفتت حولها في كل مكان. ان الرجل العجوز اختفى، واختفت ابنتها أيضا، بينما ساعة الحائط العتيقة تقرقع وتضرب، وسقط رقاصها الرصاصي على الأرض محدثا صوت: «بو.. و.. ر.. م» وتوقفت.

اندفعت الأم خارج البيت تنده على ابنتها.

كانت امرأة ترتدي ملاءة سوداء فضفاضة جالسة على الثلج. قال للأم:

ـ كان الموت عندكم في البيت. رأيته يبتعد مسرعا ومعه ابنتك. كان يعدو أسرع من الريح. إنه لا يعيد من يأخذه أبدا.

قالت الأم:

ـ اخبريني من أين يذهب. دليني على طريقه وسوف أجده.

قالت المرأة ذات الملاءة السوداء:

ـ إنني أعرف طريقه. لكنني لا أدلك عليه إلا إذا غنيت لي كل الأغنيات التي غنيتها لابنتك. إنني أحب تلك الأغنيات، فقد سمعتها منك من قبل. أنا (الليل). كنت أرى دموعك

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA مكتبة الإسكندرية

وهي تنهمر في أثناء غنائك.

قالت الأم:

ـ سأغنيها لك كلها، لكن لا تؤخريني عن قصدي، فقد ألحق به وأجد طفلتي.

جلس (الليل) ساكنا صامتا. عصرت الأم يديها وغنت وبكت. كان عندها أغنيات كثيرة، ودموع أكثر. قال (الليل):

ـ اسلكي يمين الطريق إلى غابة التنوب المظلمة. لقد رأيت الموت يمضي بطفلتك من هناك.

وصلت الأم إلى أعماق الغابة. وجدت نفسها أمام مفترق طرق، وهي لا تعرف أي طريق تسلك، رأت عوسجة أشواك سوداء ليس فيها ورقة ولا برعم زهر، شوكاتها تتدلى مثقلة بشآبيب الصقيع. سألتها الأم:

ـ ألم تر الموت مارا من هنا ومعه ابنتي؟

قالت العوسجة:

ـ بلى. لكنني لا أدلك على الطريق الذي سلكه إلا إذا أدفأتني بصدرك. إنني متجمدة هنا حتى الموت، أكاد أتحول إلى صقيع.

ضمت الأم شجرةالعوسج إلى صدرها بقوة كي تدفئها جيدا. انغرست الأشواك في لحمها، ونفر دمها بقطرات كبيرة، فاخضرت العوسجة وأنبتت وريقات خضراء يانعة، وازهرت في تلك الليلة الشاتية المظلمة. يا لصدر الأم الحزينة! كم هو دافئ!

دلتها العوسجة على الطريق الذي ينبغي عليها أن تسلكه. وصلت الأم إلى شاطئ بحيرة كبيرة ليس فيها سفن ولا قوارب. لم تكن البحيرة متجمدة بما يكفي لأن تحملها، ولم تكن ضحلة حتى تخوضها. عندئذ قررت أن تشرب ماء البحيرة. كان ذلك مستحيلا على كل الناس، لكن الأم المفجوعة اعتقدت أن ذلك ربما حدث بفعل معجزة ما.

قالت البحيرة:

ـ لا، إن هذا مستحيل. تعالي نعقد اتفاقا بيننا. إنني مغرمة باللآلئ،وعيناك أصفى لؤلؤتين شاهدتهما في حياتي. فإذا بكيت حتى تخرج عيناك من محجريهما فأنا أحملك إلى المنزل الأخضر الكبير حيث يعيش الموت ويزرع الزهور والأشجار، وكل جزء أو زهرة إنما هي حياة إنسان ما.

قالت الأم الحزينة:

ـ آه. أي شيء لا أعطيه لك حتى أسترد ابنتي؟

وبكت حتى خرجت عيناها وسقطتا في أعماق البحيرة، وتحولتا إلى لؤلؤتين ثمينتين. حملت البحيرة الأم إلى الأعلى وكأنما أجلستها في أرجوحة وأرجحتها وألقت بها على الشاطئ الآخر. كان هناك منزل هائل مدهش طوله أميال، لا يستطيع الإنسان أن يحزر أهو جبل فيه غابات وكهوف أم منزل بناه البشر. لكن الأم لم تستطع رؤيته لأنها كانت قد بكت حتى أسقطت عينيها.

تساءلت:

ـ أين أجد الموت الذي هرب بابنتي الصغيرة؟

كانت تتجول هناك امرأة عجوز، شعرها رمادي، تتفرج على مزرعة الموت الزجاجية.

قالت العجوز للأم:

ـ الموت لم يصل بعد. كيف اهتديت إلى هنا؟ من الذي ساعدك؟
قالت الأم:
ـ ساعدني الرب الطيب. إنه رحيم. فكوني أنت رحيمة وقولي لي أين أجد ابنتي الصغيرة؟
قالت العجوز:
ـ لا أدري، وأنت لا تبصرين شيئا. إن أشجارا وزهورا كثيرة ذوت في هذه الليلة، سوف يأتي الموت ويعيد غرسها. أنت تعرفين أن لكل إنسان شجرة حياة أو زهرة حياة، تماما مثلما هو مكتوب له. إنها تبدو مثل بقية النباتات لكن لها قلوبا تنبض. قلوب الأطفال تنبض هي الأخرى. فكري بالأمر لعلك تستطيعين أن تميزي نبض قلب ابنتك. لكنني، ماذا ستعطينني إذا قدمت لك المزيد من النصح؟
قالت الأم:
ـ لم يبق عندي شيء أعطيه، لكنني مستعدة أن أمشي كرمى لك إلى آخر الأرض.
قالت المرأة العجوز:
ـ لا يلزمني شيء من آخر الأرض. لكنك تستطيعين أن تعطيني شعرك الأسود الطويل. يجب أن تدركي أن شعرك جميل، وهذا يسعدني. خذي بدلا عنه شعري الأبيض.
ـ سأعطيك إياه وأنا مسرورة. ألن تطلبي شيئا آخر؟
وأعطتها شعرها الجميل وأخذت منها شعرها الأبيض.
وذهبت إلى مزرعة الموت الزجاجية العظيمة. هنالك كانت الأشجار والأزهار تنمو وتنضفر. كانت أزهار «الهاينسنت» الرائعة تنتصب تحت نواقيس من الزجاج، ونباتات أخرى، بسيقانها في إحكام. كان هناك أيضا أشجار نخيل باسقات، وسنديان، وأشجار موز الجنة.. وبقدونس وزعتر أخضر مزهر.
كان لكل شجرة وكل زهرة اسم خاص بها، لأن كلا منها تمثل حياة انسان ما يزال حيا، يعيش في الصين، أو في غرينلاند وفي كل مكان من العالم. وكان ثمة أشجار ضخمة مزروعة في أصص صغيرة، متراصة على بعضها البعض حتى لتوشك أن تفجر الأصص الصغيرة، وكان ثمة زهور صغيرة هزيلة مزروعة في تربة خصبة تنمو حولها طحالب وهي تحت العناية والاهتمام.
انحنت الأم المفجوعة على النباتات الصغيرة، وأصغت إلى دقات القلوب البشرية، حتى تعرفت على دقات قلب ابنتها من بين ملايين القلوب. صاحت:
ـ ها هو...
ومدت يديها إلى زهرة «الكوركس» المتدلية إلى الأسفل في شحوب.
قالت لها المرأة العجوز:
ـ إياك أن تلمسي الزهرة. بقي هنا حتى يأتي الموت. إنني أتوقع مجيئه بين لحظة وأخرى. لا تتركيه يقتلع النبتة. هدديه بأنك ستقتلعين نباتات أخرى إذا هو اقتلعها، عندئذ سوف يتراجع، لأنه موكل بها جميعا، ولا يجوز اقتلاعها حتى يأتي الأذن من السماء.
فجأة، هبت إلى داخل القاعة دفقة من هواء متجمد، فعرفت الأم أن الموت قد أتى.

سألها:

ـ كيف وصلت إلى هنا بهذه السرعة؟

أجابت:

ـ إنني أم!

مد الموت يديه الطويلتين إلى الزهرة الصغيرة الناعمة. لكن الأم تشبثت بها بقوة وهي خائفة ألا تؤذي أوراقها. أرسل الموت زفيره على يديها. كان زفيره أكثر برودة من الريح الجليدية. تراخت يداها في وهن. قال الموت:

ـ لن تستطيعي ان تؤثري علي بشيء.

قالت الأم:

ـ لكن الله الرحيم يستطيع ذلك.

قال الموت:

ـ لكنني أفعل ما يأمرني به اللـه. إنني بستانية، أحمل أشجاره وأزهاره، وأزرعها في حدائق الجنـة هناك، في الأرض التي لا يعـرفها أحد. لكـن، كيف ستكون هنـاك، وكيف ستزهر؟ هذا شيء لا أستطيع أن أبوح لك به.

قالت الأم متوسلة باكية:

ـ أعد إلي طفلتي.

وأمسكت بزهرتين جميلتين بيديها، وقالت:

ـ سوف أمزق زهورك كلها، فأنا في حالة قنوط ويأس.

قال الموت:

ـ لا تلمسيها. تقـولين إنك أم تعيسة؟ فكيف ترضين إذن أن تصبـح أم أخرى تعيسة مثلك؟

صرخت الأم المسكينة:

ـ أم أخرى؟

وأفلتت الزهرتين.

قال الموت:

ـ هـأنذا أعيـد إليك عينيك. لقـد أخرجتهما من قـاع البحيرة. إنهما متألقتـان بلمعان جميل للغاية. لم أكن أعلم أنهما عيناك. خذيهما، إنهما الآن أكثر صفاء مما كانتا عليه من قبل. ثم انظـري في قاع البئر أمامـك. سوف أريك الآن الزهـرتين اللتين أردت اقتلاعهما لترى ما كنت على وشك أن تدمريه.

نظرت الأم إلى قـاع البئر، وسعدت بـأن رأت في إحدى الـزهرتين بركـة للعالم تنشر حولها البهجـة والفرح. ورأت الزهـرة الأخرى مصنوعـة من الهموم والفقـر والبؤس والمآسي.

قال الموت:

ـ كل شيء بمشيئة الله.

سألته الأم:

ـ أيهما زهرة المحنة، وأيهما الزهرة المباركة؟

قال الموت:

لا استطيع أن أخبرك بهذا، ان هذا كثير. سوف تعلمين أن إحدى هاتين الزهرتين لطفلتك، تمثل قدرها ومستقبلها.

زعقت الأم في هلع:

ـ أيهما لطفلتي؟ أخبرني عن ذلك، هيا، وأطلق سراح الطفلة البريئة. حررها من هذه التعاسة. إنه لجدير بك أن تبعدها عن هذا. هيا احملها إلى مملكة الله، وانس دموعي وتوسلاتي.. انس كل ما قلته لك.

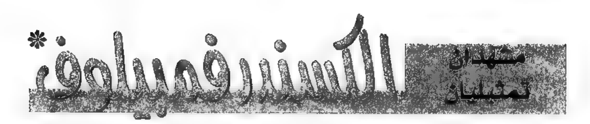
قال الموت:

ـ لست أفهمك. اتريدين استعادتها مني، أم تريدينني أن أحملها إلى حيث لا تعلمين؟

عصرت الأم يديها، وخرت راكعة على ركبتيها، وشرعت تصلي لله الرحيم، وتتوسل قائلة:

ـ اسمعني يا رب! ولا تسمعني عندما أصلي ضد مشيئتك، لأن في مشيئتك الخير للجميع.

وسقط رأسها على صدرها، بينما ابتعد الموت عنها حاملا ابنتها الصغيرة إلى حيث لا تعرف.




○ ترجمة: يوسف حلاق

**١ ـ موعد:**

يوم مـن أيام أيـار. شارع صغير هـادىء في مدينـة. في ظل بيـت من طـابقين يجلس إسكافي هـو واحد من آخـر الصناع أصحاب المحلات الخاصـة. إنه شيخ عجـوز حسن الهيئة مع امارات نبـاهة، صاح، ذو مزاج رائق. أمامه منضـدة وأدوات وكلها في ترتيب مثالي. يقترب منـه شاب يـرتديَ جاكيتـا رماديـا وبنطالا مضيّقا في الـورشة أكثـر مما ينبغي.

**الطالب:** مرحبا!

**الإسكافي:** نهارك سعيد!

**الطالب:** أتراك مُضنى دون عمل؟

**الاسكافي:** بل أهرب من الحر. ليست في أحذيتي تهوية فاخرة إلى هذا الحد...

**الطالب:** (وهو يجلس على المنضدة ويخلع حذاءه)، مصادفة مؤسفة. عادتي أن أسير دون أن أنظر تحت قدميّ... هذا الحذاء يجب أن يعيش مهما يكن...

**الإسكافي:** تريد أن تقول مهما كلفك هذا؟ (يعاين الحذاء). العملية فيها مجازفة...

**الطالب:** (بعجلة وبلهجة قاطعة). عشرة روبلات!

**الاسكافي:** كم؟

**الطالب:** عشرة. وهذا تعاطفا مع الجراحين العاطلين عن العمل.

**الإسكافي:** ثلاثون روبلا. وهذا تعاطفا مع نظام المدينة.

**الطالب:** عشرة فقط.

**الإسكافي:** أعط إذا حذاءك مضغوطات، وثلاث مرات في اليوم.

**الطالب:** إيه، أيه!

**الإسكافي:** تخييط، تبطين، وضع قطعة جلد لكعب الحذاء، ثلاثون روبلا!

**الطالب:** حسنا... المتـوسط الحسابي لعشرة وثـلاثين هو عشرون روبـلا، أصلحه فليأخذك الشيطان! لكن بشرط: بأسرع ما يمكن، الإبطاء هنا قاتل.

**الإسكافي**: وماذا؟ هات. أنا مربّى على الطريقة القديمة.

**الطالب**: لا أعرف يا عم لماذا يتهيأ لي أنك تجلس في مكان ليس مكانك.

الإسكافي (وهو آخذ في العمل): لماذا ليس لي. المكان مكاني. أين لمتقاعد ابن الستين يعاني من ملل العيش أن يجلس أيضا؟ هنا الشمس تشرق والناس يروحون ويجيئون... انظر، الصبايا، الصبايا لا يتوقفن عن الخياطة!

صبية مارة بالقرب منهما مقصوصة الشعر قصة قصيرة ومرتدية ملابس مموّضة تصرخ فجأة وتقع على الطريق.

**الفتاة** (بيأس): كعبي! (تتلفت حولها). إسكافي! يا لحسن الحظ!

**الإسكافي** (مجاملا): وأي حسن حظ!

**الفتاة** (تقترب وهي تنظر إلى الساعة): انخلع كعبي ثبته من فضلك!

**الطالب**: المعلم مشغول كما ترين.

**الفتاة**: لكني آمل أن تتنازل لي عن دورك. لا وقت لديّ بشكل فظيع.

**الطالب**: وأنا أيضا لا وقت لدي.

**الفتاة**: لكن تفهم وضعي

**الإسكافي** (مخاطبا الفتاة)، اسمحي لي أن أرى الموديل...

**الطالب**: لا، أبدا، ولا بأي شكل! سيفوتني الوقت.

**الفتاة**: ليس لك حق... المعلم موافق.

**الطالب**: وأنا، بالمقابل، غير موافق. اجلسي... يعني لا بد أن تقفي قليلا.

**الفتاة**: أشكرك... لكن افهمني، هناك من ينتظرني.

**الطالب**: إني مغتبط لأجلك... (ينظر إلى الساعة). استعجل يا شيخ.

**الفتاة** (تنظر إلى الساعة، تتوتر أعصابها): أنا هنا أتجاوز الكلام عن الشهامة، لكن أبسط أصول الاحترام والتهذيب...

**الطالب**: المحترم المهذب هو ذاك الذي تسرعين إليه. هو وليس أي شخص آخر. فأنا لا أرى في هذا أي معنى. أمر آخر لو انك أعجبتني...

**الفتاة**: إيه، لا! أنت، أنت... (تتوتر أعصابها، تفرك يديها، ثم بصوت هادئ). حسنا... أرجوك... افهمني، أرجوك بل إني حتى أعترف لك... لا يجوز أن أتأخر... مصيري في كفة الميزان، على هذه الدقائق تتوقف سعادتي..

**الطالب**: لا تتوتري، سعادتي أنا الآخر ربما تكون تتوقف على هذا المسمار. ولمَ تظني أن سعادتك أفضل من سعادتي؟! (مخاطبا الإسكافي). قل لي أيها العجوز، كمْ عمرك؟ لا بد أنه كان لديك الوقت الكافي لتلاحظ أن العلاقة بين الجنسين تقوم على الخرافات والضلالات. ولأن عبيطا اعتاد من ألف سنة أن ينقر على قيثارته تحت شباك سيدة قلّبيه، وأن يضع يده على قلبه إلى آخر ما هنالك، يجب علي الآن أن أتنازل عن كل شيء أمام كل امرأة. ولاحظ، النساء لم يعدن ينتظرن، إبداء الرهافة واللطف من قبل الطرف الآخر وهن يدرن عيونهن في نظرة ساجية، بل صرن يطالبن ويصرخن ويهددن باللجوء إلى المحكمة. إذا لم تتخل لهن في الباص عن مقعدك فأنت جلف ووقح وما يحلو لهن من أوصاف. (ينظر إلى الساعة). أنت على سبيل المثال. تلّحين عليّ بطلب غير معقول: «تنازل لي عن سعادتك». وما المناسبة! ما الداعي! أنا لا أستطيع وليس لي الامكانية، لأن

أكون مـرهفا ولطيفا مع كـل الفتيات اللواتي يصلحـن أحذيتهن عند أصحـاب المحلات الخاصة. لا تتشنجي. هنـاك إقطاعي مع قيثارته ينتظـرك. إنك ستعجبينه كما أفترض، دون كعب. فاذهبي استغلي ضعفه واصنعي به ما تشائين، لكن ما دخلي أنا هنا؟

**الفتاة**(مخاطبة الإسكافي): دق لي في لسان هذا الشاب مسمارا.

**الطالب:** ليس معك ما تدفعينه لقاء هذا. (ينظر إلى الساعة) استعجل يا عجوز! بقيت دقيقة!

**الإسكافي:** أو يعقل، يا أبنائي، أن تشتطوا كل هذا الشطط منذ البداية؟

**الفتاة:** لا يمكن أن يكون لأجلاف كهذا أي بداية.

**الطالب:** ها أنت تتجالفين أمام أعيننا...

**الفتاة** (تتشـج): لا، الجلف هـو أنـت! (إلى الإسكافي). كـم دقيقـة مشي حتى تمثـال كريلوف؟

**الطالب** (بهلع): كريلوف؟

**الإسكافي:** خمس دقائق لا أكثر.

**الفتاة** (تنظر إلى الساعة): تأخرت! (تتشـج). أنت.... أنت أجلف جلف...

**الطالب** (وهو يشحب): أنت... أنت ليليا؟...

**الفتاة** (بعصبية): ماذا؟ هذا أنت إذن؟ هاء ها ها! رائع!

ها، هاء ها!... الوداع! لا تتجاسر على الاتصال بي (تخرج مهرولة).

**الإسكافي:** ما الأمر؟ ضع حذاءك والحق بها....

**الطالب** (يدمدم): الفتاة ذات الصوت الحنون.... والحب الأنوف... اللقاء الأول...

**الإسكافي** (ووجهه يحمر من الفضول): ما الأمر؟

**الطالب** (يزعق): ما الأمـر! ما الأمر! الأمر أن اللقاء قد تم. اللقـاء الأول! ثلاثة أشهر وأنا انتشي بهذا الصـوت، كنت أخاف أن أتنفس في سماعـة الهاتف. كنت أعبدهـا وأكاد أقول إني اعترفت لها بحبي... أنوفة وغامضة! بشق النفس انتزعت منها وعدا باللقاء....

**الإسكافي:** هيه، هيه... الاقطاعي يمزق أوتار قيثارته...

**الطالب:** اسكت أيها القرصان العجوز! الشيطـان زرعك هنا! وماذا، إنهم يسمحون بالمحلات الخاصة.

****

## ٢ـ الزهور والسنون

بداية حزيران. النصف الثاني من نهار صاح بشكل مثالي. ركن في حديقة عامة. في كل مكان مساكـب زهور. النجميات والدهلية المتوهجـة تدل دلالة ساطعة على مـا تقوم به هيئة «خضرة المدينة» من نشاط وافـر. هناك مقعد مباشرة تحت شجيرة بطمة الشمال. المكان بهيج وظليل بحيث يستحيل على انسان كهل يطلب الراحة في حرارة تبلغ الثلاثين درجة، أن يتجاهل هذا المقعد.

ويظهر مثل هذ الشخص. إنه لييف فاسيليفتش بوتابوف ـ كهل طويل القامة يمسح

عرقه عن جبينــه. الأطباء يجدون ليبف فاسيليفتش معافى لكنهم ينصحــونه بتناول قدر أقل من الشحوم والدقيق.

**بوتابوف** (وهو يجلس بحيوية ونشاط مفيديـن له): ممتاز، ممتاز.... فلتثرثر هناك وأنا سأرتاح هنا.... مكان لطيف، وكم هناك من الزهور! (يلاحظ لوحات مكتوب عليها: «يمنع قطف الزهور»، «لا تقترب من الزهور!»، «غرامة»). لا غنى لهم عن هذه الغباوات. زهور الجنة هذه بالود لمسها من باب الفضول، طريف، كما يغرمونك إذا قطفت باقة من الزهور التـي يحرم الاقتراب منها. (يفكر قليلا ثم يتلفـت حوله). هذا المكـان يذكرني... أجل، أجل... هنـا! هنا بالذات! هنا غرمـوني عشرة روبلات! طبعا! ماشا هي التـي كانت معـي... كان هـذا قبل عشريـن سنة! البطمـة نمت وكبرت، والمقعـد جديـد، أفضل مـن السابق، أمـا الزهور فهي هـي... كثيرة كما في السابق، وكما في السابـق زاهية وممنوع لمسها. ها، ها! غرموني! لطيف أن يتذكر (يتنشط أكثر مما يجد تعبيره في مسحه العنيف لصلعته).

نعم، نحن أيضا كنا مُهرين جموحين! أنـا في مقتبل شبابي وعلى قدر كبير من الحياء، الحب كان يعنـي لي آنذاك الكـلام الرقيق والقيـام بحماقات. أحببـت كما لا يستطيع أن يحب إلا الشعراء الغنائيون. بلى، لطيف أن تذكر هذا...

آنـذاك كان لا يكلفنـي شيئـا أن أحمرّ. كنا نفترق آنـذاك، كما أذكـر، هكذا... بحنـان مكبوت. وماشا، ماشا! متواضعة كانت حتى الإدهاش. وكم كانت حلوة!

ذلك المساء قطفت وأنا ذاهل عن نفسي شيئا مـا أبيض فواحا، ظننت أنه كاميليا، وعلى صدرها مباشرة. وعلى الفور صفير وإيصال، أذكر أن رجل الشرطة أدى التحية وابتسم ابتسامة لطيفة وقال كأنما مهنئا: «أرجـو المعذرة، إنه واجب الخدمة!». مذاك لم أر شيئا نظير هذا. ارتبكت ماشا أول الأمر ثم راحت تضحك طوال المساء... لكن ها هي.

تظهر ماريا سيرغييفنا بوتابوفا، امـرأة غير طويلة القامة ذات امتلاء آخذ في التناقص وتجعدات آخذة في التزايد.

ماريا سيرغييفنـا. أنت هنا؟ يفدوكيا ستيبـانوفنا كانـت تخبرني أن فيخليايف يترك امرأته إلى واحدة اسمها تشوغينا، لا بد أنك تعرفها...

**بوتابوف:** أعرف، انها أخت محاسبنا.

**ماريا سيرغييفنا:** مهلا... إنها تلك العجوز تماما...

**بوتابوف:** من عمرك تقريبا.

**ماريا سيرغييفنا:** أوه! يا لها من صبية إذا!

**بوتابوف:** اجلسي يا ماشا: انظري يا ماشا، ألا يذكرك هذا المكان بشيء؟

**ماريا سيرغييفنا** لا، مطلقا. وماذا؟

**بوتابوف** (مداعبا): لا يذكرك؟ أنا إذا سأذكرك (يقطف زهورا من مسكبة).

**ماريا سيرغييفنا** (بذعر). ليبف! هل جننت؟

**بوتابوف:** تذكرت؟ (يناولها الزهور ويضحك ضحكة تفيض بالسعادة).

**ماريا سيرغييفنا:** ماذا دهاك (تخطف الزهور مـن يده وتتطلع حولها ثم تقذف بها بين النباتات).

**بوتابو** (بقلق): أحقا لم تتذكري؟

**ماريا سيرغييفنا** (حانقة): بماذا تهرف؟ ما هذه المزحة؟ كي تدفع غرامة؟ لا تعرف أين تصرف نقودك؟

**بوتابوف:** ماشا!

**ماريا سيرغييفنا:** هذا من فائض سمنتك. خطر لك أن تتشاقى، هيا امش على رأسك أو العب هذا، ما اسمه.... الفونغ غونغ.... أما أن تقطف زهورا فبئس الفكرة!

**بوتابوف** (بحزن): ليس الفونغ غونغ بل البينغ بونغ

**ماريا سيرغييفنا**, ليس مهما، إنها حماقة على أي حال.

**بوباتوف:** يصعب علي أن أتصور هذا، لكنك كنت في وقت من الأوقات مختلفة تماما، والآن لم تعودي قادرة حتى على تذكر هذا...

**ماريا سيرغييفنا:** وأنا دائما هكذا، لم تتغير.

**بوتابوف:** ماشا، لا لزوم للكلام بهذا الشكل...

يمر بهما شرطي. بوتابوف يلاحظه فيطلق صيحة ظافرة وينقض على المسكبة يقطف زهورا. لكن لعل الشرطي كان تجاوزهما وهو يبتسم دون أن يلحظ بوتابوف المتشاقي. أما ماريا سيرغييفنا فتنتزع من يد بوتابوف الزهور المقطوفة وترميها بين الأعشاب. يحاول بوتابوف من جديد الاعتداء على مجموعة من زهور الدهلية الكبيرة والزاهية، لكن ماريا سيرغييفنا تمسك به.

**بوتابوف** (وهو مضغوط في حضن ماريا سيرغييفنا). أيها الرفيق الشرطي!

الشرطي يقترب.

**الشرطي:** أيتها المواطنة، اتركي الرفيق المواطن.

**ماريا سيرغييفنا** (بغضب). إنه زوجي (تتركه يفلت من حضنها لكنها تظل ممسكة به من يده).

**بوتابوف:** أيها الرفيق الشرطي!

**الشرطي:** أمر؟

**بوتابوف:** ألا ترى؟! (يشير إلى المسكبة المنتوفة).

**الشرطي** (حائرا).. ماذا؟

**بوتابوف** (بزهو): إنها فعلتي!

**الشرطي:** وماذا في الأمر؟

**بوتابوف:** كيف تقول «وماذا في الأمر؟» يجب أن تغرمني .

**ماريا سيرغييفنا:** إنه يمزح. لا تعره اهتماما. عفوك إننا خارجان... (تسحب زوجها من يده، لكن هذا يعاند).

**الشرطي** (وقد استعاد فجأة صرامته العادية كشرطي).

ما معنى «يمزح» هذه؟

**ماريا سيرغييفنا:** يعني ليس هذا تماما بمزاح. إنه مريض كما ترى. فقد سمح له الأطباء بالتنزه، لكن أنت تعرف...

**الشرطي:** هل لي أن أساعد في نقله إلى البيت؟

**بوتابوف:** لا، لا داعي.

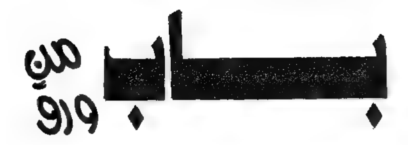
**ماريا سيرغييفنا**. شكرا.

**الشرطي**: إلى اللقاء. كوني معه أكثر حذرا في الأماكن العامة (يبتعد).

**ماريا سيرغييفنا** (بغضب): ما بك؟

**بوتـابوف** (متعبا): لا شيء. أردت فقـط أن أذكرك أنه هنـا ومنذ عشرين سنـة كان لقاؤنا الأول.

* ـ مسرحي وكاتب قصة قصيرة روسي معـروف (١٩٣٧ ـ ١٩٧٢). من مسرحياته «وداع في يونيو»، «الابن الأكبر» وغيرها.




د. أحمد زياد محبك

## المنظر

مجموعة أبواب، عشرة أو أكثر، تلتف على شكل قوس مقعرة في عمق المسرح، وكل باب مختلف عن الآخر في النمط والحجم واللون.

في الوسط مائدة مستديرة حولها كراس بعدد الأبواب، مختلف بعضها عن بعض اختلافا كليا في النمط والحجم واللون.

مجموعة أشخاص، رجال ونساء، بعدد الأبواب، مختلفون جدا، مابين طويل وقصير، وبدين ونحيف، وأصلع وكث الشعر، وأبيض وأسود، وغني وفقير، وفصيح ومتاتيء.

الثياب مختلفة جدا ومتباينة.

ولكن لاشيء البتة يدل على دولة او امة أو شعب او تاريخ، لا في الوان الابواب او نمطها، ولا في الوان الثياب او أزيائها.

مجرد التباين والاختلاف، هو المطلوب، وليس ثمة أي دلالة سياسة على الإطلاق في الخلفية وراء الأبواب صورة كبيرة لطفل يزحف أو يلعب وشمس مشرقة.

# المشهد الأول

## المسرح مضاء

يدخل الممثلــون في فوضى، يتوجــه كل واحد إلى باب في تــزاحم وتدافع وتقــاطع، ثم مايلبث كــل منهم أن يخرج من وراء الباب ليتبــادل الجميع مواقعهم وراء الابــواب كأن كلا منهم غلط في معرفة الباب الخاص به.

يصاحب ذلك تداخل الاضواء وتقاطعها، كما تصــاحب موسيقا لا تخلو من فوضى. قبل ان تستقــر الفوضــى يخرج أحد الممثلين من وراء أحــد الابواب، يلــف حول المائدة، يدور في المسرح فاردا يديه كأنهما جناحان، يصيح بأسلوب ساخر، لا يظهر فيه شيء من الجد.

الممثل الأول ـــ ياجيران، يا سكــان العمارة، ياناس، حــرامي، حرامــي سرقني، سرق داري، ياجيران، ياناس، ياهوه.

يخرج الممثلون من وراء الابواب في فوضى، يلفون حول المائدة، يتهامسون يلغطون، يتحدث كــل واحد إلى الآخر، تظهــر إشارات من أيــديهم ورؤوسهم وافواههــم تدل على الجدل واللجاج، تنتهي الاشارات إلى ما يشبه الاختــلاف والشتم والتهديد والاستنكار، وبعض الإشارات تنتقــل إلى الا رجل رفسا وركلا يصاحــب ذلك كله موسيقــا صاخبة سريعة تتعالى شيئا فشيئا ثم تقف فجأة.

تتجمد حركة الاشخاص ويقف الجميع كأنهم دمــى، كل واحد منهم يقف عند حركة معينة هذا يشتم، وذاك يخاصم، وذلك يتهدد، وهكذا.

الممثل الأول يخرج من جموده، يتحــرك بين الاشخاص، يقف امام أحدهــم يضع يده على كتفه، فيتحرك، يخرج من جموده يتصافحان.

الممثل الاول ـ مرحبا، جاري الكريم

الممثل الثاني ـ اهلا، يا جاري الأكرم

يمشي كل منهما بجوار الآخر، في خطــا غير منتظمة، يتحــركان جيئــة وذهابــا، شيئا فشيئا تتوافق خطاهما، ويضع كل منهما يده في يد الآخر، وكأنهما صديقان حميمان.

الممثل الأول ـ أنت تعلم يا جاري، أننــي موظف صغير، تعبت كثيرا في حياتي، وكل ما جنيته ليس سوى دراهم معدودة، ثم يأتي لص فيسرقني.

الممثل الثاني ـ انا معك، وأنا افهم وضعك المؤلم، ويسرني أن أخدمك.

الممثل الأول: وبماذا تنصح لي؟

الممثل الثاني ـ استطيع رفع دعواك إلى مختــار الحي، إلى مدير المخفر، إلى المحافظ، إلى القاضي الأول، إلى القاضي الفرد، إلى وزير العدل.

الممثل الاول ـ اشكرك، أنت جار كريم

يصافحــه مودعا، ومــا إن يسحب يده مــن يد الممثــل الثاني، حتى يجمــد هذا الاخير فجأة، ويعود إلى حالته الاولى التي عليها، من اشارة الخصام او الشتم مثلا.

الممثل الاول يطــوف بين الاشخاص، ثم يختــار أحدهم، يقــف امامه، يضــع يده على

كتفه، فيخرج من جموده، ويتصافحان، ويسيران معا.

الممثل الأول ـ مرحبا بجاري الطيب

الممثل الثالث ـ أهلا بجاري الأطيب

الممثل الأول ـ أنت علمت بأني سرقت

الممثل الثالث ـ نعم، علمت بذلك، وانـا على استعداد لمساعدتك، أنا في خدمتك، يمكنني أن أقسم مالي كله بيني وبينك، خذ منـي ما تشاء ضعف ما سرق منك، لا تحزن، المال لا يساوي شيئا، هذا صك مفتوح.

(يخرج من جيبه دفترا، يـوقع على صك، ويناوله إيـاه) خذ، املأه بالمبلغ الـذي تريد، من الالف إلى المليون، ومن المليون إلى المليار، املأه بما تشاء.

الممثل الاول ـ اشكرك يا جاري الطيب

يودّعــه مصافحـا، وفي الحال يعود الممثـل الثالـث إلى مـا كــان عليـه مــن حركـة جامدة.

الممثـل الأول يطوف بين الاشخـاص، ثم يقـف أمام احـدهم، يضــع يده على كتفــه، فيتحرك، ويسيران معا وشيئا فشيئا تتفق خطاهما.

الممثل الـرابع ـ فهمـت في الحال قصدك، عندي خنجـر وساطور وسيـف ومسدس ومدفع وقنابل يدوية وألغام مضادة للأفراد وأشعة ليزر، اطلب مني ما تشاء، أنا كلي في حمايتك.

الممثل الاول ينسحب سريعا تاركا الممثل الـرابع ليعود إلى جموده وفق حركته الاولى التي كان عليها من قبل.

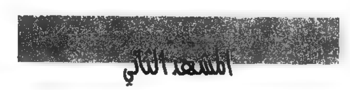
الممثل الأول يطوف بين الاشخاص المتجمـدين، يبتهل اليهم، يتلمسهم بيديـه، فرحا، منتشيا، مطمئنا، يرقص، يطير يحلّق.

الممثل الاول ـ بخير، بخير، بألف خير، أنا والجميـع، لن أسرق بعد اليوم، سأعثر على السارق، أنتم عـوضتم على كل ما سرق منـي، أنا سعيد، أنا فـرح، أنا مسرور، لا أعرف ماذا أقول، شكرا يا جاري، شكرا أيها الجار، شكرا لجاري البطل، شكرا لجاري الكريم.

يقف فجـأة، يصمت، تتكسر حـركته، تتحـرك ذراعاه مثـل دمية مـن خزف، يتكسر صـوته.

الممثل الاول ـ ولكن ياجيران، تعالـوا لنتفق على شيء واضح محدد، تعالوا لنتفق على ما سنفعل.

(تعتيم)



## المشهد الثاني

المثلون يملؤون المقـاعد، المسرح مايزال معتما، بصيص السكائر وحـده يشع وسط العتمة، قداحات تلتمع لتشعل سكائر جديدة.

التدخين يتـواصل بشراهة ونهم وقلق، سكـائر تطفأ، أخرى تشعل، في آليـة عصبية، الامر يطول قليلا، ثم شيئا فشيئا يضاء المسرح.

الممثل الاول ـ الشكر لكل جار، الشكر لجاري البطل، الشكر لجاري الكريم، الشكر لجاري الذكي، الشكر لكل جار، هاكل واحد منا قد حضر لنفكر.

الممثل الخامس ـ احرقت عشر سكائر، ولم أصل إلى شيء

الممثل السادس ـ انا احرقت عشرين

الممثل الأول ـ ما رأي كل جار في تركيب باب من حديد على باب العمارة الخارجي؟!

كل جار يتكلم بحدة وجزم وقطع وفي قدر كبير من الخصام والقمع يتتابع الحوار وبسرعة كبيرة ثم يتداخل بفوضى.

الممثل التاسع ـ انا اقترح ان يكون من المنيوم

الممثل السابع ـ لا، الخشب اوجه وأجمل

الممثل الرابع ـ لا ضرورة للباب على مدخل العمارة، لأن اللص قد يأتي من النافذة.

الممثل الثالث ـ بل الباب للعمارة ضروري، ولكن المشكلة في فتحة واغلاقه.

الممثل الثامن ـ ليس في الأمر مشكلة، لكل جار مفتاح

الممثل الثاني ـ والأهل والاصدقاء والزوار من سيفتح لهم الباب

الممثل السادس ـ نعين حارسا للباب

الممثل الخامس ـ فليكن الحارس ولا ضرورة للباب

.الممثل التاسع ـ الباب افضل، ويجب ان يكون من ألمونيوم.

الممثل السابع ـ بل الخشب افضل

الممثل التاسع ـ لا، بل الالمنيوم أفضل

الممثل الخامس ـ قلت الحارس، الحارس هو الافضل

الأصوات تتداخل في فوضى وصخب، حتى تتفاقم، ثم يصيح الممثل الأول.

الممثل الاول ـ يا كل جار، شكرا، شكرا، لهذه الافكار، واذا كنا اختلفنا في الافكار، فلنتفق على الطعام، هيا، هيا الى الطعام

الممثلون ينهضون في فوضى وهياج، يعدو كل منهم إلى باب ليحضروا من وراء الابواب أشواكا وملاعق وسكاكين وصحونا وفناجين وقدروا كبيرة جدا، ثم يؤدون بها رقصات فردية متنافرة، كل يرقص على هواه، ثم ينتظمون في رقصة جماعية موحدة، ويغنون معا.

ملوخية وكبّه في غدانا
ويبرق مع كوارع في عشانا
معالقنا طناجرنا نسينا
عليها كل كلامنا وهوانا
رجال نحن طعامنا تلال
رجال نحن شرابنا شلال
تعال يامن تعادينا تعال
ترى فينا رجال مثل الجبال
تعتيم

## المشهد الثالث

الممثل الرابع ـ ياكل جار، ياكل جار أنا وضعت على داري با بين، من حديد والمنيوم، وجاري الاول ركب من قبل اول باب، وبعده ركب جارنا الثاني، وغدا يـركب كل واحد منكم على باب داره الف باب، ومع كل هذا، كل يوم تسرق دار، الحل، الحل، ياكل جار.

الممثلـون يضجـون يلغطون يصخبـون يشيرون بـأيـديهم وأرجلهم وأجسـادهـم حركاتهم تتحول الى ركل ورفس.

الممثل السابع ـ داري، داري، داري ياكل جار، لصّ، حرامي، سرق داري، أنا مسروق ياكل جار

الممثل التاسع ـ وداري، وداري مسروقة ياكل جار.

الممثل الخامس ـ وداري

الممثل السادس ـ وداري

الممثلون ينشدون على هيئة جوقة نشيدا جنائزيا متشابكي الأيدي اكتافهم متلاصقة بعضها ببعض.

كل جار فينا مسروق
ودمنا نشف بالعروق
وكل يوم لص من فوق
ونحن لا ننام ولا نفوق
نحن ألف دار ودار
عندنا ألف جار وجار
وبراسنا طن أفكار
لكنا مثل مسمار

يجلسون إلى المائدة بهدوء

الممثل الخامس ـ انا رأيي تركيب باب للعمارة

الممثل الرابع ـ وانا رأيي وضع حارس

الممثل العاشر ـ وانا رأيي وضع اسلاك شائكة حول العمارة

الممثل الأول ـ وأنا رأيي وضع ألغام

الممثل الثالث ـ وانا رأيي هدم العمارة

الممثل السادس ـ وانا رأيي... لا أعرف لم تتركوا لي رأيا انفرد به وحدي.

الممثل الثامن ـ وانا ايضا لم يبق لي رأي اختلف فيه عن آرائكم جميعا.

الممثل السابع ـ وانا رأيي ان كل واحد منكم على خطأ

الممثل الثـاني ـ كل واحـد فيكم تكلم، فأخطـأ، وأنا وحدي لم اتكلـم حتى الآن، فهذا يعني أني وحدي على صواب.

ممثل قزم يـدخل، يسحب ستارة مـن ورق رقيق مدلاة من سقـف المسرح، على هيئة باب كبير، يسحبها ويضعها في مقدمة المسرح، فتحجب الممثلين.

الممثل الخامس ـ يا كل جار، ايها الجار الطيب، ايها الجار الذكي، ايها الجار الشجاع،

ايها الجار الحكيم. كفانا اجتماعا على التفكير لهذه الليلة، فقد أدركنا الصباح، وعلينا أن نخرج إلى اعمالنا.

ينهضون من كراسيهم في فوضى وصخب، يتوجهون نحو الباب، يتجمعون خلفه، يتصايحون، والقزم يرقبهم، وهم لا يرونه.

أصوات: باب، ما هذا الباب، باب كبير، لا فتحة فيه ولا شق، كيف سأخرج، كيف سأخرج أنا، وأنا كيف سأخرج لا استطيع فتح الباب، كأنه جدار من اسمنت، بل كأنه من حديد، انا اقول كأنه من المنيوم، بل هو من خشب، مهما كان، فأنا لا استطيع الخروج، كيف اخرج، كيف اخرج.

القزم يرقبهم يتحرك حولهم، يضحك، يسخر، يقفز، يرقص.

تعتيم




أصوات الممثلين وراء الباب، أصواتهم ممطوطة، متعبة، مقهورة.

أصوات: آه، تعبت تعبت، لا اعرف كيف اخرج، وانا لا اعرف كيف اخرج، حاول. انا لن احاول، الامر واضح. آه. انظر. هذا شق تحت الباب، ساعبر من تحته.

الممثل الخامس ـ ينبطح على الارض، آه، هذا هو الشق تحت الباب، ولكن يجب ان انبطح على الأرض، يجب ان امسح بالارض ثيابي وجسمي، لا بأس، فليكن، ها اني اتلوث بالماء والطين والقذارة، حتى وجهي وانفي وفمي، كل شيء في قد تلوث، ولكن ها إني أدخل في الشق رأسي، ها إني ارتجف، نعم ارتجف، مثل صرصور. كأني ادخل رأسي تحت المقصلة، آه، جسمي عظامي، يا لهواني وذلي، ولكن، ها إني مثل دودة، أزحف على بطني، ولكني اخيرا اخرج من تحت الباب.

في تلك الاثناء يدخل الممثل القزم، وهو يحمل مجموعة اقنعة، منها قناع فأر، وآخر قناع كلب، وثالث قناع ذئب... يقترب من الممثل الخامس الزاحف تحت الباب الورقي، وقبل أن ينهض يضع الممثل القزم على وجهه قناع فأر، ثم يأخذ في الرقص.

الممثل الخامس: ها إني قد خرجت، هيا، هيا، ياكل جار، انت وانت وانت، ازحفوا مثلي، لقد صرت على الطرف الآخر، هيا، ازحفوا، لتصيروا مثلي، على الطرف الآخر.

الممثلون يشيرون اليه بأيديهم مذهولين، وهم يتراجعون وقد اصبحوا كتلة واحدة.

الممثل الخامس: ماذا؟ ماذا بكم؟ لماذا تنظرون إلي هكذا؟

الممثل القزم: (وهو يرقص)

هيا، هيا ازحفوا، اعبروا تحت الباب، أحضرت لكل واحد قناعه، تعبت من حمل أقنعتكم، إلى متى سأظل أحملها، هيا، هيا، لأعطي كلا منكم قناعه، قناع الذئب للذئب، وقناع الكلب للكلب، وقناع الحمار للحمار، هيا، كل منكم يعرف قناعه، إلى متى سأظل أحمل الأقنعة.

الممثل التاسع ـ يخرج من وراء أحد الابواب

ياكل جار، يا جيراني الكرام، سرقت الليلة سرقت، أنا، داري، كلّ أنا

مـسروق، مسروق أنا.

يلتفت اليه الجميع، وقد التصق بعضـهم ببعض ثم يشـيرون الى الباب.

الممثل التاسع ـ ما هذا؟ باب؟ باب يحبسـنا؟ السرقة اولا، والباب ثانيا، ماهذا ما هذا؟!

الممثل القزم ـــ والقناع، والقناع ياحبيبي (يرقـص) القناع ثالثا، هيا، هيـا تقدم، خذ قناعك

الممثل التـاسـع ـ وانـت هناك، هل انت جـاري، ما بال وجهـك اصبح مثل الفـأر؟ بل أصبح حقا وجه فار.

الممثل القزم ـ هيا، هيا يا حبيبي تقدم، ازحف وخذ قناعك

يدخل طفـل من وراء أحد الابواب حـاملا حقيبته المدرسية، فيسقـط في الحال الممثل القزم واقنعته في فتحة ويغيب.

الطفل ـ صبـاح الـخير يا عمي، صباح الـخير يا جيراني الكرام، لماذا أنتـم واقفون هنا، لماذا لا تسـيرون، لماذا لا تخرجون.

الممثلون ـ الباب، الباب، الباب، الفأر، الفأر، الفأر.

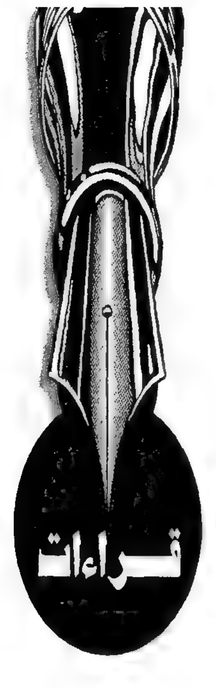
الطفل ـ أي باب، وأي فأر؟!

أحد الـجيران ـ آه ـ جئت في وقتك المناسـب، تعـال يا ابن جاري الكريم، تعال، اعبر من تحت هذا الباب، وانظر لعلك تستطيع فتحه من الـخارج.

الطفل ـ (يضـحك) ولماذا يا عم، لماذا أعبر من تحت الباب مثل دودة، لماذا لا أمزقه هكذا وأعبر.

الطفل يجذب السـتارة الـورقية المدلاة من السقف، ويجري بها في المنصـة وهي تطير وراءه والممثلون يشـيرون اليه مذهولين، ثم تجمـد الحركة والطفل يتقدم الى الامام تطفأ الانوار لبضعة ثوان ثم تضاء.

ويظل المسرح مضـاء.




□النميري

أحمد السقاف

---

□محروم ... وحي الحرمان

جاك شماس

---

□اعداد الممثل

حسان عطوان




هو محمد بن عبدالله بن نمير الثقفي من شعراء الدولة الأموية، ولد ونشأ في الطائف، وأحب زينب بنت يوسف أخت الحجاج بن يوسف الثقفي من أبيه وأمه، أما أمها فهي الفارعة بنت همام بن عروة بن مسعود الثقفي، وقد شبب بها في شعره وكانت زوجة للمغيرة بن شعبة، ومن شعره فيها ـ وقد سارت ماشية في وادي نعمان الممتد من الطائف إلى مكة تقصد البيت الحرام مع نسوة من صديقاتها إيفاء بنذر عليها هذه الأبيات التي اخترناها من قصيدة سارت بها الركبان:

تضــــوَّع مسكًــــا بطـــن نَعمــــان إذمَشَـــت
بـــــه زينـــــبٌ في نســــوة عَطـــــراتِ(١)
لَـــهُ أَرَجٌ مـــن مُجمَــــرِ الهنــــد ســــاطـــعٌ
تطلَّـــــعُ ريَّــــاهُ مــــــن الكَفـــــراتِ(٢)
تهادَيــــنَ مـــــا بين المُحَصَّـــــبِ مـــن مِنًـــى
وأَقبلـــــــــنَ لا شُعْثًــــــــاً ولا غَبِراتِ(٣)
أَعَـــانَ الـــذي فـــوقَ السمــواتِ عَـــرْشُـــهُ
مـــــواشيَ بـــــالبطحـــــاء مُـــــؤْتجراتِ(٤)
مَــــــرَرْنَ بفَــــــخٍّ ثـــم رُحْــــنَ عَشيَّـــــةً
يُلبينَ للــــــــــرحمن مُعْتمـــــــــــراتِ(٥)
يخُبينَ أطـــــرافَ البَنَـــانِ مــــــن التُّقـــــى
ويَقْتُلْـــــــنَ بـــــالألحاظِ مُقْتَـــــدِراتِ(٦)
تقسمــــــنَ لُبِّــــي يـــــومَ نَعْمانَ إننــــي
رأيـــــتُ فـــــؤادي عَـــــادِمَ النظــــراتِ(٧)
فقلـــــتُ يَعَـــافيرُ الظبــــاء تنـــاولــــتْ
ينــــاعَ غصـــــونِ الـــــوردِ مُهْتَصِراتِ(٨)
ولمَّــــــا رأَتْ ركـــــبَ النميـــــريِّ رَاعَهَــــا
وكُـــــنَّ مِـــــن ان يَلْقَينَــــه حَـــــذِراتِ(٩)
فكـــدْتُ اشتيـــاقـــاً نحـــوهـــا وصبــابـــةً
تَقَطَّــــعُ نفسي إثْـــــرَهَـــــا حَسرَاتِ(١٠)
فـــراجعــــتُ نفسي والحَفيظـــــةَ بَعْـــدَمَـــا
بَلَلْـــــتُ رداءَ العَصْـــــبِ بالعَبَـــــراتِ(١١)

فأثارت هذه القصيدة غضب الحجاج، فتـوعده، فهرب إلى اليمن وركب البحر الأحمر حتى بلغ مدينة عدن، وقال وهو في اليمن:

أتتنـــي عـــن الحجـــاجِ والبحـــرُ بيننـــا

عقَـــاربُ تسرْي والعيُـــونُ هَـــواجـــعُ(١٢)

فضِقْـــتُ بها ذرْعًـــا وأجشهـــتُ خيْفَـــةً

ولم آمـــنِ الحَجَّـــاجَ والأمـــرُ فَـــاظـــعُ(١٣)

وحـــلَّ بي الخطـــبُ الـــذي جـــاءني بـــه

سميـــعٌ فليســـتْ تستقـــرُّ الأضَـــالـــع(١٤)

فَبِـــتُّ أديـــرُ الأمْـــرَ والـــرَّأيَ ليلتـــي

وقـــد أخْضَلَـــتْ خـــدي الـدُّمـــوعُ التـــوابـــعُ(١٥)

ولم أرَ خيرًا لي مـــن الصَّبر إنَّـــهُ

أعَـــفُّ وخيرٌ إذْ عَـــرَتْنـــي الفـــواجـــعُ

ومـــا أمنـــت نفسي الـــذي خفـــتُ شرَّهُ

ولا طـــاب لي مـــا خشيـــتُ المضـــاجـــعُ

إلى ان بَـــدَا لي رأسُ أسْبيـــكَ طـــالعـــاً

وأسبيـــكُ حصْـــنٌ لم تَنَلْـــهُ الأصـــابـــع(١٦)

فلي عـــن ثقيـــف إنْ همَمْـــتُ بنجـــوة

مَهَـــامَـــهُ تهوي بينهـــن الهجـــارع(١٧)

وفي الأرضِ ذاتِ العَـــرْضِ عَنْـــكَ ابـــن يـــوســـف

إذا شئـــتُ منـــأىً لا أبـــالـــك واســـعُ

فـــإنْ نِلْتَنـــي حَجَّـــاجُ فَـــاشْتَـــف جـــاهـــدًا

فـــإنَّ الـــذي لا يحْفَـــظُ اللـــهُ ضـــائعُ

ولم يجد بدا مـن العودة إلى الحجـاز والانطلاق إلى الخليفـة عبد الملـك بن مـروان في الشام، والاستجارة بـه من فتك الحجاج، فطلـب منه عبد الملك ان ينشـده القصيدة التي أثارت الحجـاج وأغضبته فأنشد القصيـدة أمامه بيتـا بيتا، ولم يجد فيها عبد الملـك بن مروان ما يسيء إلى زينب، فكتب إلى الحجاج أن يصفـح عنه، وبعد ان أصغى الحجاج إلى أبيات القصيدة صفح عنه، وله في زينب هذه القصيدة أيضا:

طَربْتَ وشاقتْكَ المنازلُ منْ جَفْنِ
ألا رُبَّما يعتادُكَ الشَّوقُ بالحزنِ

نظرتُ إلى أظعانِ زينبَ باللِّوى
فأعْولتُها لو كانَ إعوالُها يُغني(١٨)

فواللهِ لا أنساكِ زينبُ ما دعتْ
مُطَوَّقةٌ وَرْقاءُ شجوًا على غصنِ

فإنَّ احتمالَ الحيِّ يَومَ تحمَّلوا
عَنَاكَ وَهَلْ يَعْنيكَ إلاَّ الذي يعني(١٩)

ومُرْسلةٍ في السرِّ أنْ قد فضحتني
وصرَّحتَ باسمي في النسيبِ فما تكني(٢٠)

وأشْمَتَّ بي أهلي وجُلَّ عشيرتي
ليْهنِكَ ما تهواهُ إنْ كانَ ذا يهني(٢١)

وقد لامني فيها ابن عمي ناصحًا
فقُلتُ لهُ خذ لي فؤادي أو دعني(٢٢)

وقيل إن عبدالله بن جعفر بن أبي طالب خرج ذات يوم متنزهًا فصادف ابن سريج، وعزة الميلاء يتنزهان أيضا، فأناخ ناقته، وطلب من عزة الميلاء أن تغنيه فغنته، ثم طلب من ابن سريج ان يغنيه فغناه أبياتا من قصيدة النميري:

تضوّع مسكا بطن نعمان إذا مشت
به زينب في نسوة عطرات

فطرب ابن جعفر طربا لا يوصف، وأمر بنحر ناقته فنحرت وشق حلته فدفع بنصف منها إلى عزة الميلاء، وبنصف إلى ابن سريج، فباع ابن سريج النصف بمائة وخمسين دينارا، أما عزة الميلاء، فكانت تتباهى بهذا النصف من حلة عبد الله بن جعفر وتلقيه على كتفيها تتجمل به في المجالس.

ومما جاء في هذا الصدد أن عائشة بنت طلحة طلبت ذات يوم من النميري، وقد مر بها مصادفة وهي في الطائف ان ينشدها بعض ما قال في زينب بنت يوسف الثقفي فتمنع

بادىء ذي بدء، ولكنه أنشدها بعد أن ألحت أبياتا من قصيدته الشهيرة: تضوع مسكا بطن نعمان إذ مشت بـه زينب الخ فقالت والله ما قلت فيها رحمها اللـه إلا قولا جميلا، ولا ذكرت إلا ما طاب من أخلاقها ودينها، وأمرت له بألف درهم.

ويروى عن هارون الرشيد انه غضب ذات يوم على إبراهيم الموصلي وهو بالرقة في مواجهة الروم فحبسه، وفي صباح يوم جميل تحلق حوله كبار القوم من مرافقيه فتدارسوا الشعر والغناء وجاء ذكر المغني الشهير المحبوس إبراهيم الموصلي فقال الرشيد: لو كان بيننا لاكتمل سرورنا، قالوا: ياأمير المؤمنين ليس له ذنب عظيم يوجب بعده عنا، فأمر خادمه بإحضاره، ولما حضر أومأ إليه الحاضرون بأن يغني فغنى:

تضـــوّع مسكـــا بطـــن نعمـــان إذ مشـــت

بـــــه زينـــــب في نســـــوة عطـــــرات

فما تمالك الرشيد أن اهتز طربا وقال له أحسنت ياإبراهيم حلوا وثاقه، وغطوه بالخلع، وأمر له بثلاثين ألف درهم.

(١) بطن نَعمان: نعمان بفتح الأول واد بين الطائف ومكة ويقال لـه نعمان الأراك، عطرات ذوات روائح عطرة. (٢) مجمر الهند المقصود العود الذي يتبخر به، رياه: ريحه الطيب، الكفرات: الجبال العالية. (٣) المحصب: موضع رمي الجمار في منى. (٤) مواشي: جمع ماشية وهي غير الراكبة، مؤتجرات: طالبات أجر لدى الله. (٥) فخ: اسم موضع، معتمرات: مؤديات العمرة. (٦) يقتلن بالالحاظ: لأنهن ذوات جمال فتاك. (٧) يوم نَعمان: يوم مشين في بطن وادي نَعمان. (٨) مهتصرات: جاذبات الأغصان لتناول الرطب منه، والينياع: من الأغصان ما يحلو قطفه. (٩) كن حذرات من أن يلقين النميري كيلا يتغزل بهن. (١٠) تقطع: تتقطع. (١١) الحفيظة: تصميم النفس على احترام المحارم، والعصب: نوع من البرود اليمنية. (١٢) شبه توعد الحجاج له بالعقارب التي تزحف ليلا للدغ النائمين. (١٣) فاظع: لا يطاق. (١٤) الخطب: الأمر الجلل. (١٥) أخضلت: بللت. (١٦) رأس أسبيك حصن من حصون اليمن. (١٧) الهجارع: جمع هجرع الناقة الطويلة وتهوي تسرع. (١٨) أعولتها: جعلتها تصيح لدى الفراق. (١٩) يقصد أن ارتحال الحي كان يعنيك وحدك لما بيننا من الحب. (٢٠) تعاتبه على عدم استعمال الكنية. (٢١) تهنئة على الرغم من الفضيحة إن كان قد سر بذلك. (٢٢) يقول لابن عمه لا تلمسني على ما أنا فيه، فعقلي مع من أحببت، رده إلي أودعني وشأني.

# الأمير الشاعر عبدالله الفيصل و «محروم... وحي الحرمان»

○ جاك شماس

**«محروم وحي الحرمان» ديوان شعري للشاعر عبدالله الفيصل والديوان شعر وجداني، وهو تعبير مباشر عن مشاعر الإنسان من حب وكره وحنين، وعذاب، وسعادة، يمتاز بالانفعال العاطفي وتوهج الذات، وقد يكون موضوعاً داخلياً صرفاً أو خارجياً، غير أن الشاعر يعبر عنه من خلال إحساسه به، فتصوير الطبيعة ليس تصويراً مجرداً موضوعياً يعنى الشاعر فيه بأبعاد موضوعه المعقولة المحسوسة مادياً، بل يرسمه بعد انفعال به، ومن الأفق الذي يتبدى له إثارة وحساسية.**

والشاعر الأمير عبدالله الفيصل يذكّرنا بالشعراء المهجريين، حيث الشعر الوجداني الغنائي، وهو تعبير صادق صاف عن خلجات النفس، وعن العواطف والانفعالات الذاتية الخاصة، وفي تراثنا العربي نغمات وجدانية ثرّة، وكثيراً ما يسبغ الشاعر الوجداني على موضوعه شيئاً من ذاته، وهو يعمد إلى التشخيص فيجعل الطبيعة تشاركه أتراحه وأفراحه حتى يندمج بها أو تندمج به في كل موحد يقول الاستاذ صلاح لبكي من خلال مقدمته لديوان الشاعر عبدالله الفيصل: «ويا ما أفجع هذا الحرمان الذي يحول المرء وحقيقة ما يكنه له كإنسان إياما أوجعه!! يأبى إلى أن يظل صاحبه رهين غربتك، غربة نفسه في الأرض أو غربة مؤاخاة لمن لا يعرف مدى الصدق في مؤاخاتهم له!! لكم يجب أن يكون هذا المحروم محرماً».

وفي غزل الشاعر الأمير عبدالله الفيصل سمو روحي يرقى بالحب إلى آفاق سامية، ويترفع عن كل ماديّ محسوس، وفي قصيدته «هل تذكرين» تشاركه الطبيعة في حبه وهيامه، والشاعر يرى في الطبيعة ذاتها مرآة لأحاسيسه ومشاعره، ويؤكد على نقاء هذا الحب وأسمى ما فيه وهو العفاف:

هل تـذكريـن وداعينا مصـافحةً
أودعت فيها كريـم الأصل يُمناك
وحين غنّـت الأغصـان شـاديـةً
أنشودة الجتّ في ترديدها الباكي
انــت الحيـاة لقلب جـدّ مكتئـب
ولـيـس يسعـده بالـوصـل إلاّك
فـإن نسيت وداداً كـان يجمعنـا
على العفاف فقلبي لـيـس ينساك

ويأبى الشاعر أن يكون الحب عبودية، وفي هذه النظـرة عمق إنسـاني ينساب في شغاف قلبه رغم ماوجده من صدود وإن كان يفصــح عن مراده غير أنها لا تبـادله الشعور بشعـور ورغم هـذا الصد كـانت قريحتـه تتوقد فتتحول العـاطفة إلى حمم من البراكين في قصيدته «أراك»:

أراك فما لعينـــك لا تـــراني
وأنــت وصــوتي فـرسـا رهـان
وها أنـا في هواك أضعـت عمري
مقـــاربـــةً على أمــل التــداني
دعوت الشعــر فيك فما عصـاني
ولان قيــــاده بعــــد الحران

ويرســم الشاعر لـوحةً شعريـةً، لكن الألـوان في هذه اللـوحـة تبعث في النفـس الشجـى واللـوعـة والحزن والقلـق، إنـه الإعـراض ومـا يخلفـه مـــن هـواجـس وعواطف متصارعة داخل النفس، غير أن الشاعر على ما يبدو كان مستسلماً لخياله الرومـانسي فلم يفلح بالسيطـرة على قلب الحبيبة، فتظهـر مثاليتـه وتزيـد عماً هو مـألوف في الـواقعية، وذلـك في قصيدتـه «حيرة»:

إن تكـن بالـوهـم تحيـا بعدمـا
جـدّ منـه البين فـالـوهـم ذليـل
مـا تـرانـا سُفحـن أدمعنـا
وكـذاك الـدمع للـوجـد رسـول
نحـــن صرعـى لفتـات ورؤى
وأمـانٍ مـــا إليهـن سبيـــل

ومما لا شـك فيه أن المرأة تبقـى دائماً ملهمة للشعراء، ومفجرة للخيال، وموقدة للمشاعر.

أما عن قصيدته «ثـورة خيال» تتأجج المشاعر فتنسـاب أبياته العذبة كـالينابيع الثرة، وعلى عادة الشعراء العشاق العرب لم يستطع أن يصرّح تصريحاً مباشراً عماً يكنّه داخل أعماقه وفي ذلك امتداد لطقوس عربية منذ القدم.

فـالسرّ يكاد يمـزّق أوصـال الشاعـر، ولكنه في حيرة من أمره، وكان لابدّ له من الصبر شاء أمّ أبـى ذلك «فـالحب سلطان السلاطين»

هـل أداري الألم العـاصــف في قلبـي بصبري؟
أم أبوح اليوم بالسرّ وهل يجهل سرّي؟
لست أدري هل أبوح الآن ويحي لست أدري؟

وفي قصيـدتــه «نجـوى» استرجــاع للذكريـات التي مرّت بحياتـه حين كان في زيـارة «لمصر» وكـان لابــد أن يتـواجـد «النيل» في شعره وبذلـك تتداعى الأحلام الجميلة، وقد أراد الشاعـر أن يملأ الكون بهجةً وسروراً وفرحاً، فلـم يبق من الحب سوى شريـط الذكـريات، وهـذا الشريط الذي يرسمــه الذهن يبقى عزاءً لشـاعرنا فلم يعد هناك شيء سوى الحلم الجميل:

وعلى النيل مواعيد الوصال

لم يدم لي غير ذكرى في خيالي

يا حبيبي هذه الدنيا لنا

فاملأ الكون بهاءً وسنا

إنما سلواي ذكرى حبنا

أين يا ليلاي مني عُشّنا؟

ويحلق الشاعر في فضاء الابداع، ويفصح عن تجاربه الحياتية في «عواطف حائرة» فالحيرة توجع رأس صاحبها، وقد انسابت المعاني انسياباً جميلاً رائعاً وفق شاعرية غنائية ترق فيها الألفاظ وتتوقد فيها الأحاسيس:

أكاد أشك في نفسي لأني

أكاد أشك فيك وأنت مني

فالشاعر يريد أن يمزّق حبال الشك، وما أقسى الشك حين لا تحسم المعاناة ولا تظهر الكوامن كما يجب، فهو قلق وأسير لهذه الظلال القاتمة:

يكذّب فيك كل الناس قلبي

وتسمع فيك كل الناس أذني

وكم طافت عليّ ظلال شك

أقضت مضجعي واستعبدتني

وجرياً على عادة الفرسان الذين لم يهابوا سطوة الموت ولم يكترثوا بما تؤول إليه الأمور، حيث الحمية والشكيمة والاعتداد بالنفس، غير أنهم عندما يقتحمون رحاب المرأة يرفعون الراية البيضاء، حيث تصرعهم العيون النجلاء، والجمال الساحر وكم كان بودي ألا يهزم الشاعر عبدالله الفيصل في هذه المعمعة الغزلية وذلك في قصيدته «سمراء»

سمراء يا حلم الطفولة

يا منية النفس العليلة

كيف الوصول إلى حماك

وليس لي في الأمر حيلة

إن كان في ذلي رضاك

فهذه روحي ذليلة

رغم أن الشاعر قد مني بالهزيمة من قبل المحبوبة التي لم تصن العهد، فكانت ناكرة خادعة، ورغم ما وهبها من شبابه وحيويته ووجده، إلا أنه كشف قناع الغدر، وأمام هذه الحالة التي لا تسر، أراد الشاعر أن يتظاهر بالإزدراء منها ربما ليخفف من وقع المصاب عليه، وربما يكون الكبرياء بعينه كما هو وارد في قصيدته «أملٌ يخيب»:

لا حبَّ والغدر الخؤون يحوطه

ولىَّ الغرام مع الحبيب الغادر

هي وردة ظمأى وقد روّيتها

إذ قلّ عنها الغيث ماء نواظري

كم ذا بذلت صداقةً ومحبةً

وجنيت ما يجني فقيد بصائر

هارباً بنفسك أن تكون معذباً

وانظر إلى الماضي بعين الساخر

ما أنبلك أيها الشاعر الأمير وأنت لا تطلب من الحبيبة سوى الوفاء، فالشاعر يرفض أن تذرف الحبيبة الدموع، ويرفض صراخها ونحيبها، وفي موقفه هذا يتجلى الكبرياء والشمم والسمو يقول في قصيدته «أطيلي الوقوف»:

هـو الــداء يبعـث في أضلعـــي

إذا مـــا نعيـت فــلا تفـزغـــي

ولا تبعثـي صرخــةً في الفضـاء

ولا تـــرسلي مـدمـــع الموجـــع

ولكـن عليـك بحفـظ الــوداد

وصـوني عهود الفتــى الألمعـي

لم ينصرف الشـاعـر إلى الهول ويـدع الوطـن، فقد كـان الوطـن ومازال أثمـن وأغلى وأسمى شيء في حياتــه، فهو يفتخر بوطنه، ويشيد بشباب المملكة الذي تسلح بالعلـم و بكرامـة تراب الـوطن كما يهب روحه فداء للسواعد الفتية، وذلك في قوله من خلال قصيدته، إلى شباب بلادي:

مـرحـى فقـد وضـح الصـواب

وهفـــا إلى المجـــد الشبـــاب

قـــد فـــارق الجهــل العقيــم

وهــــش للعلـــم اللّبـــــاب

قـــد راح يستهـــدي العــــلا

ويصـــــارع الموج العبـــــاب

ذاكـــم لعمــــري عــدة الـــو

طـــن الكــــريـــم المستطـــاب

كــــــــرِّمتمــــــــوني دائماً

فلكـــم حيـــاتي يـــا شبـــاب

وهكذا تفيـأنا في روحه الشعــر العربي السعودي، أمدّ الله في عمر الشاعر عبدالله الفيصل، وهو أحد عمالقــة الشعر العربي وقد بلغت قصائد الـديوان تسعاً وثلاثين قصيـدة، وضمّ بين دفتيـه مائة وتسعـة وأربعين صفحة، وقد رصد ريـع الديوان لمؤسسة الملك فيصل الخيرية.




كثيرا ما نطلق عبارة (السليقة الشعرية) على أولئك الشعراء المطبوعين الذين يقولون الشعر الجيد (فطرة وسليقة) لأنهم يصدرون عن (ذوق فطري سليم) وعن (حساسية وملكة شعرية).

كذلك في حال الموسيقى نقول عن مبدع في هذا المجال (لديه أذن موسيقية) وفي مجال المسرح نطلق على ممثل موهوب بأنه يمتلك (الإيقاع التمثيلي) أو (الحاسة أو الملكة التمثيلية).

ولا يكاد يختلف اثنان أن (ستانسلافسكي) ركز على هذه الموهبة التمثيلية أو الحساسة أو المزاج التمثيلي. والقدرة الذاتية لدى الممثل على الخلق والابتكار، وحاول أن ينميها لدى تلاميذه ومريديه، عبر دروسه التطبيقية على النحو الذي قرأناه في كتابه المهم (إعداد الممثل)

## (من هو ستانسلافسكي؟!)

هـو كونستـانتين ستـانسلافسكـي، المولود في مـوسكو عـام ١٨٦٣ من أسرة عملت بالتجارة ،درس المسرح والتمثيل في فرنسا وقـد غذى والده فيه ملكـة التمثيل والإخراج حين بنـى له مسرحا خاصـا له ولإخوته، عاد إلى موسكو من باريس عام ١٨٨٨، وشكل فـرقته المسرحيـة وفي عام ١٨٩٨ أنشـأ بـالاشتراك مـع زميلـه دنتشنكـو مسرح الفن بمـوسكو وطـاف بفـرقته أوربـا وأمريكـا وأصاب شهـرة عظيمة، كما أسس مدرسة للتمثيل وإعداد الممثل إذ تعتبر تعاليمه القـواعد الجوهرية لفن الممثـل. وقد أودع نظـريته في أشهـر كتابين لـه هما (حياتي في الفـن) و(إعداد الممثل).

## محاور نظرية ستانسلافسكي:

وضع ستانسلافسكي نظريته في إعداد الممثل وفق أربع عشرة قاعدة.هي:

١ـ الفعل ACTION. ٢ـ الخيال وطرق تنميته. ٣ــ تركيز الانتباه. ٤ــ استرخاء العضـلات وخطـر التـوتـر العضلي على التمثيل. ٥ـ الوحـدات والأهداف ووجود (تقسيـم الـدور إلى وحــدات لكـل منهـا هدف) و(تقسيم الروايـة إلى وحدات لكل منها هدف) ووجوب المام الممثـل بأهداف دوره وأهداف الأدوار الأخرى) ووجوب إلمامه بهدف المسرحيـة الأكبر. ٦ـ الإيمان والإحســاس بالصـدق ودوره في الخلـق المسرحي. ٧ـ الذاكرة الانفعالية وأهميتها للممثـل. ٨ــ الاتصــال الـوجـداني بين الممثلين. ٩ـ التكيف وفائدته وطرقه. ١٠ـ القـوى المحركـة الداخليـة وطرق خلقهـا وتنميتهـا واستثارتها. ١١ــ خط الفعـل المتصل ماهيته وخطر خروج الممثل عليه. ١٢ـ حـالة الإبداع الداخلية. ١٣ـ الهدف الأعلى للمسرحيـة. ١٤ــ أهميـة العقــل البـاطـن للممثـل وطـرق الـوصـول إلى مشارفه.

هـذه هـي القـواعـد الـرئيسيـة التـي وضعهـا (ستانسـلافسكي) للممثـل كما وردت في كتـابه (إعـداد الممثل). فما هـي الملامـح العامـة التي انطـوت عليها هـذه القواعد؟! وقبل أن نتحدث عـن كل قاعدة بشيء مـــن الإيجاز ونعـرض الخطــوط العامـة لكل واحدة منهـا، فإننا نقـف عند مـلاحظات (ستـانسـلافسكي) الأوليـة للممثــــل..إذ يقــــول: (إن الصــــدق والإحساس بالـدور هو العنصر الأساسي بل والموقظ والمحرك، والرافعة التي ترفع حياة الدور وتبعد عنـه الافتعال والمظاهر الآليـة والصبغـة المصطنعـة والحركـات المتكلفة) وينبـه الممثل المقدم على تكـريس نفسه للتمثيل إلى بعض الأساسيات وهـي (على الممثل الإلتـزام بحضور البروفـات، عليـه أن يضـع خطة منـاظـر المسرحيـة ويعيها ويلم بترتيب الأثاث والديكور وأن يفهـم الشخصية التـي سيتقمصهـا على المسرح، ويبرز العمق الروحي والنفسي لها مهتما بمظـاهـرها الخارجيـة، وعليـه أن يحفـظ دوره جيـدا. ويـدرب جسمــه، وصوته، وبذلك يصل إلى الصدق المطلوب (لأن الدور الـذي يكون الصدق مـادته لا بـد أن ينمـو، أمـا الذي تكـون القـوالب الجامدة مـادته فإنـه يذوي ويصبـح غثا سخيفا)، ويوصي (تورتسوف) بمعايشة الدور (على الممثـل أن يعيش دوره في كـل لحظة من لحظات أدائه، وفي كل مرة يعيد فيها تمثيل الدور يعيد معـايشة الدور من جـديد، وأن يجسـده، كأنـه يؤديـه لأول

مرة).

ويحذر الممثل من أكبر الأخطاء وهو (تقليد الأساليب السطحية المصطنعة لأنه بذلك يتحول إلى مقلد لا مبدع). وهنا يوصي بقوله (إن الطرق الصحيحة للابتعاد عن التقليد السطحي للشخصية تتمثل بما يلي (تمثل النموذج أو الشخصية التي تريد أداء دورها) وذلك يتطلب (دراسة دورها وحياتها وزمنها والظروف المكانية المحيطة بها، وبيئتها، وطريقتها وأسلوبها في الحياة، وحالاتها النفسية، وروحها، وطابع حياتها التي تحياها، ومركزها الاجتماعي، ومظهرها الخارجي. كما أن عليك أن تدرس عاداتها وسلوكها وحركاتها وصوتها وأسلوب كلامها ونبراتها، كل ذلك سيساعدك على النفاذ إلى صميم المشاعر الخاصة بشخصيتك التي ستؤديها باقتدار، ويركز ستانسلافسكي على (المزاج) أو (الجو) المسرحي بقوله (إن القدرة على الخلق فوق خشبة المسرح، تتطلب أولا: ظرفا خاصا سوف أسميه (الجو) أو (المزاج) الخلاق.

فالإدراك لدى الممثل ليس معناه أن يدرك بعقله فحسب، ولكن معناه أن يحسن ويشعر بجسمه وحسه كله.

## الفعل المسرحي ACTION

يقول ستانسلافسكي مخاطبا الممثل:

إن كل شيء يحدث على خشبة المسرح لا بد أن يحدث لغرض ما، حتى احتفاظك بمقعدك لا بد أن يكون لغرض.. ولغرض معين، وليس لمجرد الغرض العام من وجوب أن تكون على مرأى المشاهدين.. إن الممثل يجب أن يدرك سبب وقوفه أو حقه في أن يقف فوق المنصة وليس هذا بالأمر السهل.. إنه لا يمكن أن يحدث على المسرح، وتحت أي ظرف أي فعل يقصد به الممثل أن يثير في الحال إحساسا ما وليس من أجل هدف معين، فعندما تكون بصدد اختيار نوع من أنواع الفعل المسرحي فعليك أن تدع الإحساس والمضمون الروحي وشأنهما. احذر أن تتعمد أن تبدو غيورا أو محبا أو معذبا من أجل هذه المشاعر ومن أجلها فحسب، فإن أمثال هذه المشاعر إنما هي نتيجة لشيء قد وقع من قبل، إن التمثيل الزائف للعواطف أو للنماذج أو مجرد استخدام الحركات والإشارات التقليدية هما من الأخطاء الشائعة في حرفتنا، ولكن ينبغي عليكم تجنب هذه الأخطاء لا تقلدوا العواطف والقوالب بل يجب أن تعيشوا هذه العواطف وتلك القوالب، ولا بد أن ينبع تمثيلكم لها من حياتكم فيها. إن أي فعل لا يستند إلى إحساس داخلي فهو فعل لا يسترعي انتباهك. إن كل فنان حقيقي يشعر بالرغبة في أن يخلق داخل نفسه حياة أخرى، حياة أعمق وأكثر أهمية من هذه التي تحيط به فعلا، إن أي فعل على خشبة المسرح لا بد له ما يبرره تبريرا داخليا ولا بد أن يكون فعلا منطقيا ومتصلا ببعض اتصالا معقولا وواقعيا، على الممثل أن يسأل نفسه (لو حدث مثل هذا الحدث في الحياة) (فماذا علي أن أتصرف) عندها سيأتي تمثيله عميقا وطبيعيا ومن صلب الحياة.

## الخيال

يقول ستانسلافسكي

ليس هناك ما يسمى واقعا أو حقيقة

على خشبة المسرح، إذ الفن نتاج الخيال كما ينبغي أن يكون عمل كل كاتب مسرحي، وينبغي أن ينحصر هدف الممثل في استخدامه مهارته الفنية لتحويل الرواية إلى واقع مسرحي وفي هذه العملية يلعب الخيال الدور الأكبر إلى الدرجة القصوى..» إن الخيال الابتكاري للفنان لا حدود له، لأن الخيال يخلق الأشياء التي يمكن أن توجد أو يمكن أن تحدث، بينما يخلق التخيل الأشياء التي لا وجود لها والتي لم يسبق لها أن وجدت والتي لن توجد أبدا. إن خيال المبدعين تخيل (البساط الطائر) في وقت لم يكن يدور في خلد أحد أنه سيأتي يوم يستطيع فيه الإنسان أن يطير محلقا في الفضاء، إن حدود الكاتب المسرحي تتوقف عند كتابة المسرحية، ويبقى التشخيص وتجسيد المشاعر والأفكار والدوافع والأفعال على الممثل، وإذا فقد الممثل قوة الخيال أصبح ألعوبة في أيدي المخرجين لأنهم يسدون هذا النقص لديه، فعلى الممثل أن يملك المبادأة والنمو وقوة الاستثارة والاستيحاء وبذلك ينمو الخيال ويصبح ابتكاريا، وعن طريق التدريب ورياضة الخيال يصبح ذلك ممكنا. ويعرض ستانسلافسكي (طرقا لتنمية الخيال) لدى مريديه وتلاميذه، (تصور أنك شجرة ماذا تشعر)، (تصور أنك كوخ) ماذا في داخلك، صف مشاعرك. المهم لديه ألا يظل الخيال باردا و؟ وبليدا، ويتابع (قل ماذا تسمع أغصانك من زقزقات العصافير، وعلى ما تحس بأفراخها وهي في أعشاشها..).. درب خيالك على تصور الجزئيات والتفاصيل، وتشكيل نظرة عامة عن (الجو) الذي يحيطك، ودرب أحاسيسك على الاستثارة وإيقاظ عينيك على كل جديد وابتكاري وإياك أن تسقط في فخ (الاعتياد) والاسترخاء فتفقد ملكة الخيال، لأن الخيال له قيمة انعاش وإعادة صقل الأشياء ويجب أن يبنى الخيال على الحقائق وليسأل الممثل نفسه دوما (متى، أين، لماذا، كيف، لو) وهو يشحذ ملكة الإبداع لديه لصنع صورة أكثر تجديدا لكيان متوهم، عندها يعمل الخيال بالفطرة والبديهة فيندمج الممثل بدوره جسدا وروحا، ولا يمكن للممثل أن يكون ممثلا ممتازا دون خيال إيجابي خلاق وإلا تحول إلى آلة تتحرك.

## تركيز الانتباه

يرى ستانسلافسكي أنه ينبغي على الممثل أن يكون منجذبا إلى نقطة انتباه، بعيدا عن قاعة الجمهور، بل ينصب تركيزه على خشبة المسرح، لأن الملاحظة الشديدة للشيء تستحثك أن تصنع به شيئا فتزيد من تركيز انتباهك فيه، ومن الفعل ورد الفعل هذا تنشأ رابطة أقوى من الشيء الذي هو موضوع انتباهك، هذا التركيز قد يكون في الضوء أو في الظلام، أو على شيء ، المهم أن يعين الممثل المراكز أو المسائل التي يريد تركيز انتباهه عليها.

«تعلموا كيف تنظرون إلى الأشياء على خشبة المسرح، فأن تكونوا منتبهين شيء، وأن تتظاهروا بالانتباه شيء آخر، ركز انتباهك دون أن تجهد عينيك، وباسترخاء وبساطة فالانجذاب للشيء والتركيز عليه لا يعني التوتر وشد العضلات، ليدرب الممثل نفسه على أن يركز انتباهه ليعي ما حوله من تفاصيل الأشياء ليتذكرها في حال غيابها عنه، وليكون فطنا قوي الملاحظة، وليصل إلى حالة (الشعور بالوحدة وسط الجمهور) بعد التركيز على

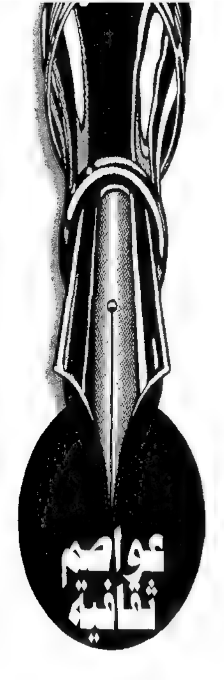
الخشبة وما حوله من تفاصيلها، مركزا على دوره وعلاقته بباقي أدوار زملائه، ولهذه الحالة يعرض ستانسلافسكي تدريبات عملية مثل (التركيز على سجادة، أو نقطة مضيئة، أو طاولة) وعدم التشتت خارج السجادة أو الإضاءة أو الطاولة. بل مجاهدة العقل على العودة إلى أضيق الدوائر للتركيز وعدم التشتت بالمؤثرات الخارجية مهما كانت، تدريب (التوازن على حافة جدار أو رصيف دقيق دون السقوط). وهذا التدريب يقوي ملكة (الانتباه الخارجي وهو الانتباه الموجه إلى الأشياء المادية التي تقع خارجنا) وهناك تدريبات للانتباه الداخلي (وهو الذي يتركز في أشياء نراها ونسمعها ونلمسها ونشعر بها في ظروف متخيلة) لتقوية البصيرة الداخلية، لأن الممثل إما أن يعيش داخل نفسه أو خارجها، يعيش إما حياة واقعية أو متخيلة والأشياء المتخيلة تحتاج إلى قوة من التركيز أكثر تنظيما مما تتطلبه الأشياء المادية، (إن للتركيز الداخلي أهمية خاصة للممثل لأن جزءا كبيرا من حياته يقع في نطاق ظروف متخيلة) ولا بد للممثل أن يدرب نفسه يوميا على استعادة ما مر به من أحداث اليوم قبل أن يخلد للنوم ليتدرب على تذكر كل تفاصيل أكله وشربه وأفكاره وانفعالاته خلال اليوم وجميع التفاصيل الأخرى المتعلقة بنشاطه اليومي وعليه أن يتعلم الكثير عن انفعالات الآخرين ودخائلهم بالملاحظة والاختلاط بهم

### استرخاء العضلات

ويعني ذلك (تحرير العضلات) من التوتر والتشنج وعدم الضغط على الأعصاب مما يعرقل أداء الممثل ويعطل الخلق لديه، وقد ينعكس الضغط والتشنج على الصوت فتحتبس الأنفاس وقد يفقد الممثل صوته أو يصبح أجشا غليظا فاقدا للحس والرنين، أو قد يصيب التوتر قدمي الممثل فيمشي كالمشلول، أو تتخدر يداه وكذلك يحدث الشيء نفسه لتصلب عضلات الرقبة أو الأكتاف أو العمود الفقري، كل هذه المظاهر ؟؟ تعجز الممثل وتحول بينه وبين التمثيل، وأسوأ هذه الحالات ما يصيب وجه الممثل إذ تتلوى تجاعيده ويصيبه التوتر أو الشلل الجزئي، وتجعل وجهه بلا تعبير وتجحظ العينان، فلا يستطيع الممثل والحالة هذه التعبير عما يحس من الدور وقد يصبح التشنج الحجاب الحاجز أو جهاز التنفس، فيتسبب ذلك في قصر التنفس كل ذلك يستدعي (التمرين على الاسترخاء) وهذا يستدعي (القدرة على السيطرة أو الإشراف على الجسم) جسديا وروحيا، في (الوعي واللاوعي) حتى يصبح الاسترخاء عادة مألوفة، طيلة أيام اليوم وفي جميع مناشط الحياة وبذلك تنمو عادة استرخاء العضلات، إن الرقيب على عضلاتنا يجب أن يصبح جزءا من كياننا الجسماني، ليصبح طبيعة ثابتة ومن أجل الوصول إلى استرخاء العضلات يقترح (ستانسلافسكي) ما يلي:

تمدد على أرض صلبة مسطحة، وتركيز الانتباه إلى العضلات المشدودة بلا داع، ومحاولة إرخائها إراديا إلى أن يرتخي كامل الجسم، مارس هذه العادة وأنت جالس أو في مختلف الأوضاع (العمودية) و(الأفقية) للجسم أو في الوضع القريب من الجلوس، والوقوف المعتدل، والقريب من الوقوف، ثم الركوع

والجلوس القرفصاء، وفي كل هذه الحالات لاحظ العضلات المتوترة وسمها بالاسم ثم قم بمجهود إرادي لإرخائها، ما عدا تلك العضلات التي تحافظ على الوضع المطلوب ومعرفة أي العضلات التي يجب أن تظل متوترة وأيها ينبغي أن تظل غير متوترة. ثم الانتقال بالاسترخاء من الأوضاع المفترضة إلى أوضاع متخيلة،فمثلا (لو كنت واقفا وفوق رأسي خوخة فكيف ساقف، بذلك ننمي الانتباه واللاشعور، فتتحرك العضلات الضرورية للعمل وتسترخي باقي العضلات بفضل التدريب من الحركات إلى الإشارات إلى حد الوصول إلى المهارات المطلوبة في جميع الحالات وتحقيق ليونة ورشاقة فيها.




□ موسكو

## حوار مع مخرجين مسرحيين

د. أشرف الصباغ

حوار مع مخرجين مسرحيين:

# الانتحار التشيخوفي بين السخرية والعطف

موسكو - د. أشرف الصباغ

استطاعت النصوص «التشيخوفية» أن تمثل أكبر عدد ممكن من العروض المسرحية في مهرجان موسكو الدولي الرابع للمسرح المدرسي، والذي شاركت فيه عشرة دول أجنبية إضافة إلى روسيا. وتضمن المهرجان ٢٥ عرضا مسرحيا مختلفا، اختير منها ١٢ عرضا فقط في المسابقة الرسمية.

ويبدو أن تشيخوف لا يشغل فقط مسارح المحترفين، حيث عرضت له ثلاث مسرحيات على مسارح سانت بطرسبورج وخمس على مسارح موسكو في وقت واحد تقريبا، وإنما يعتبر أيضا الدرس الأول، وأبجدية المسرح بالنسبة للهواة وممثلي المسرح المدرسي. والمسألة الهامة هنا تخص تناول النصوص المسرحية التي كتبها أنطون بافلوفيتش تشيخوف منذ ما يقرب من مائة عام، حيث مازال البعض يؤكد أن هذه النصوص تنتمي إلى ما يمكن تسميته بالمسرح النفسي، والبعض الآخر يرى أنها نصوص كوميدية من واقع الحياة العابسة بسخافتها ومأساويتها.

وفي قرية «ميليخوفا» بضواحي موسكو حيث منزل تشيخوف الصيفي، تقاطعت وتداخلت اللغات الروسية والانجليزية والتتارية لتشكل في النهاية بانوراما مسرحية تشيخوفية في غاية الروعة، بعيدا عن الاشكاليات والاختلافات حول ما كتبه تشيخوف منذ قرن مضى. فقد قدمت مسرحية «النورس» في عرضين مسرحيين مختلفين. الأول من لندن للمخرج

الانجليزي «سام كوجان»، وقدمته فرقة «مدرسة فن الممثل»، والثاني من قازان للمخرج التتاري «فريد بيكتشانتايف»، وقدمته فرقة «المسرح الأكاديمي التتاري». إلى جانب ذلك عرضت مسرحية «الشقيقات الثلاث» في ثلاثة عروض مختلفة، وكذلك مسرحية «بستان الكرز» في ثلاثة عروض أيضا مختلفة.

إن عرض مسرحية النورس في قرية ميليخوفا التي كتب فيها النص، ساعد الممثلين على تنسم أجواء الكاتب، والتعرف على نمط حياته وتفكيره، وعلى نماذج أبطاله في هذه المسرحية. وبصرف النظر عن كون أحد العرضين باللغة الانجليزية، والثاني باللغة التتارية، فقد جاءا على مستوى عال من الامتاع، والتفهم لعالم تشيخوف المسرحي. هذا إلى جانب أن المشاهد في كل من العرضين قد جاءت بنفس ترتيبها في النص، حيث ينفتح الستار عن «ماشا» و«ميدفيدنكو»، ثم يظهر بعد ذلك كل ممثل في دوره وبالترتيب. وبلغتين مختلفتين، وبنمطين هارمونيين مختلفين أدى الممثلون مونولوجات وديالوجات وأحداث المسرحية، وكل ما حدث لـ«تريبليف» و«زاريتشنايا» و«أركادينا» و«تريجورين».

لقد استغرقت بروفات العرض التتاري حوالي ٣ سنوات، اي ما يقرب من ٩٠٪ من سنوات الدراسة بالمعهد، ولذا أصبحت هذه المسرحية واحدة من الدروس الهامة التي تعلم الطلاب أبجديات الفن المسرحي. في هذا العرض جاء الجزء الأول بشكل أقرب إلى التدريبات المسرحية المدرسية من حيث اختيار الشخصية وملابسها وحركتها وأدائها. وباختصار شديد جاء هذا الجزء كمدخل إلى المسرحية بشكل تجريبي. وفي الجزء الثاني كان الممثلون مستعدين تماما التخلي عن شكل الأداء التعليمي والدخول مباشرة إلى مستوى الأداء المحترف. فتحددت ملامح الشخصيات، وتبدلت الملابس حتى صارت أقرب إلى نمط العصر التشيخوفي. وفي النهاية سارت الأمور بشكل مختلف تماما، حيث وقف على خشبة المسرح كل من «تريبليف» و«نينا» وحيدين وسط الظلام الدامس الذي لا يبدده سوى ضوء خافت لمصباح كيروسين. فتخرج «نينا» إلى الحياة التي تراها هكذا كما هي، وتتقبلها كما هي بالفعل. أما «تريبليف» فينكر ويتجاهل هذه الحياة لأنه لا يمتلك القدرة على التعامل معها بشكلها التي هي عليه، ولا يمكنه التكيف معها بعالمه الداخلي.

أما في العرض الانجليزي، فالبطلان الشابان لا يتقبلان بأي حالة من الأحوال شروط اللعبة التي تفرضها عليهما الحياة. فـ«نينا» التي تتشبث بماضيها في عذاب وألم، وتعيش فقط ذلك الماضي، لم تعد تؤمن بأن هناك مستقبلا، بل وليس لديها أي شعور حقيقي بهذا المستقبل. واتضح انه من الصعب بالنسبة لها التخلص من هذه الحالة التشاؤمية المخيفة التي سيطرت عليها تماما في الفصل الرابع. ومع انتهاء العرض كان من الطبيعي ان تكون نهايتها ـ نهاية «نينا» مشابهة على نحو ما لنهاية «تريبليف»، والمسألة تتوقف فقط على عامل الوقت. ففي حالة من الخواء الشامل تخرج الممثلة «نينا» منسحقة تحت وطأة المعاناة والألم، والكاتب الشاب «تريبليف» يطلق على نفسه النار في غرفة مكتبه بعد أن خاب أمله في الحياة وفي نفسه، بينما كان الآخرون، في نفس هذا الوقت،

يفتحون زجاجات الشمبانيا في غرفة الضيوف المجاورة. وفجأة يصل إلى أسماعهم صوت طلقين ناريين ممتزجين ببعضهما البعض، حيث غطى صوت الثاني على صوت الأول، وحيث الموت يكمن في الأول والحياة تكمن في الثاني. ومن الواضح أن مسرح سام كوجان كان يقف إلى جانب الطلق الناري الثاني. فمسرحية تدور حول مبدأ آخر لفهم الحياة، وفهم النفس الإنسانية في هذه الحياة، وبها نظرة تأملية ساخرة في برود، وحيادية تهكمية أقرب إلى الفتور من سلوك هؤلاء الأبطال.

عرضان مسرحيان لـ«النورس» يختلفان في الكثير والكثير، ولكنهما ينبعان من وجهة نظر واحدة لمخرجين مختلفين اتفقا دون سابق اتفاق على ان تكون «النورس» كوميديا.

وهنا تطرح الأسئلة نفسها بتلقائية وسخافة وملل... لماذا يثير اليوم أبطال «النورس» السخرية في النفوس؟ أهو التعاطف معهم؟ أم التوق إلى الماضي؟ أم المعاناة الآنية تحت سنابك واقع لا يرحم؟ وكيف تنعكس الهوية الإبداعية والشخصية لتشيخوف نفسه على أبطال مسرحياته، خاصة في هذه المسرحية؟ وما هو النجاح؟ وما هي الموهبة؟

كل هذه الأسئلة ظهرت عند الحديث عن «النورس». والغريب أن كلا من المخرجين سام كوجان وفريد بيكتشانتايف قد أجابا بتشابه مدهش على أهم الأسئلة التي لاتزال تشكل خلافات حادة بين النقاد والمثقفين والعاملين في مجالات الأدب والفن بخصوص مسرحية «النورس».

● لقد أطلق تشيخوف مصطلح «كوميديا» على مسرحيته «النورس». فهل تتفقان معه في ذلك؟

- سام كوجان: إنني أتفق معه بشكل مطلق. وأعتقد ان جميع مسرحيات تشيخوف كوميدية.

- فريد بيكتشانتايف: نعم. أنا متفق معه تماما. فعندما بدأنا العمل في هذه المسرحية اعتمدنا في توجهنا بالدرجة الأولى على التسمية التي أطلقها تشيخوف نفسه عليها. ففي الكوميديا توجد دائما لحظة ما يسمى بـ«الإزاحة الجانبية»، حيث الكوميديا هنا لا يجب أن تكون فقط وبالضرورة في السخرية أو الإضحاك، بقدر ما يجب أن تكون موجودة فيما يحقق تلك المساحة الفاصلة بين ما يحدث في النص المكتوب والمؤلف نفسه. وهذا ما ارتكزت عليه في مسرحيتي.

- سام كوجان: لقد سألت نفسي أكثر من مرة: ماذا يدفع الناس إلى الضحك؟ وقد قال أحد الفلاسفة الانجليز جملة تبدو للوهلة الأولى في هذا المضمار تتفق تماما مع هذه المقولة التي تبدو متناقضة على الرغم من عدم وجود أي سوء نية فيها. فمن الممكن ان يكون الدافع للسخرية رؤيتنا لشخص ما يعاني ويتعذب في الوقت الذي لا يوجد فيه أي سبب لهذه المعاناة. وفي أغلب الأحيان يكون الناس هم السبب في المعاناة التي تحل بهم بسبب خضوعهم وانسحاقهم ومساهمتهم بقدر كبير فيما يحل بهم من ظلم أو اضطهاد، ومن جراء ذلك يصبحون بالفعل مثيرين للسخرية والاستهزاء. وعند تشيخوف تسير الأمور على هذا المنوال، حيث تحل بجميع الأبطال معاناة وعذاب وألم. فـ«تريجورين» مثلا يمكنه ألا يعاني، وكذلك «تريبليف» و«زاريتشنايا»، ولكنهم يرغبون بمحض إرادتهم في هذه

المعاناة، ويفضلون الألم والعذاب. وهذا في حد ذاته مثير للسخرية.

**●معنى ذلك انه يمكن السخرية بدرجة ما من انتحار «تريبليف»؟**

ـ سام كوجان: بالطبع، فهو قد أقدم على ذلك بنفسه، ولا يمكنه اتهام أي إنسان آخر بذلك.

ــ فريد بيكتشانتايف: لو نظرنا للمسألة من وجهة نظر تشيخوف، والتي يبدو لي انها تهكمية جدا، فسوف تتوفر لنا امكانية كبيرة لرؤية المسرحية بشكل أكثر شمولا فعندما ننظر بسخرية إلى ما يفعله «تريبليف» من ناحية، ومن ناحية أخرى نرى أنه هو الذي أطلق الرصاص على نفسه، نجد ان ذلك هو التتويج النهائي لأفكاره التي عبر عنها في مسرحيته التي كتبها.

**●هل تقصد فكرته عن الروح الكونية؟** بمعنى ان «تريبليف» عندما انتحر كان بذلك يعتقد انه يتحد بالروح الكونية، وأن هذه الخطوة بالنسبة إليه نهاية منطقية لمسرحيته ولحياته أيضا؟

ـ فريد بيكتشانتايف: نعم، وكان هذا أمر مألوف وغير مثير للسخرية. فهو يخلط بين الإبداع والحياة، بين الواقعي وغير الواقعي، ويرى فقط ان هذا هو المخرج الوحيد من الموقف الذي صار صعبا. وأعتقد أنه بالنسبة لـ«تريبليف»، الانتحار لا يعني ببساطة التخلص من الحياة، بقدر ما يعتبر فعلا إبداعيا. وبما ان كل فعل إبداعي يمتلك خاصية ما يسمى بـ«لحظة الإزاحة»، فإن هذه الخطوة يمكن ان تبدو مثيرة للسخرية. فالخروج النهائي لـ«نينا» هو القشة التي قصمت ظهر البعير، والتي قوت الإحساس بالانفصال. ولقد اعترفت «نينا» بذلك، وتأقلمت مع فكرة أن الإبداع شيء بذاته، والحياة شيء آخر تماما. أما «تريبليف» فلم يستطع أن يفعل ذلك. ولذا فالانتحار بالنسبة إليه حل إبداعي لاشكالية الحياة.

**●إذا فكيف يمكن النظر إلى مسرحية «تريبليف»؟ هل هي هراء وانحطاط فني؟ أم عمل فني لإنسان موهوب؟**

ـ سام كوجان: أعتقد انها خليط من هذا وذاك. وأعتقد ان تشيخوف عندما نظر في مسرحية «النورس» بعد يومين أو ثلاثة من كتابتها، استطاع ان يقول «أي سخف هذا». والمسألة هنا أن تشيخوف استطاع ان يرى ذلك، أما «تريبليف» فلم يستطع. وفي هذا سعادة تشيخوف وشقاء «تريبليف».

**● الشقاء في أن «تريبليف» لم يستطع بشكل صحيح ان يقيم نفسه؟**

ـ سام كوجان: نعم، فهو يرى ان كل ما يكتبه عبقريا.

**●ولكن ذلك كان في البداية. ففي نهاية المسرحية أدرك أن الأمر ليس كذلك، ومن ثم فقد قيم نفسه بشكل صارم.**

ـ سام كوجان: نعم. ولكن موقفه من تقييمه لنفسه لم يكن صحيحا. والقضية هنا أنه يعاتب نفسه بدلا من أن يرفق بها، والرفق بالنفس في هذه الحالة يحرر الإنسان من الأفكار التافهة وغير المجدية. أما العقاب الذاتي فيقوي عملية ما يسمى بـ«التآكل الذهني». إن تريبليف لا يعرف كيف ينفصل عن أفكاره التي تسبب له المعاناة اللانهائية، وبالطبع فالمسألة تنتهي بالانتحار.

**● «تريجورين» أيضا غير راض عن نفسه، ولكنه لم ينه حياته بالطريقة التي اتبعها تريبليف؟**

ـ سام كوجان: هذا صحيح، لأنه في الحياة يضحك على ما يفعله. وبالتالي فلن

يصبح عجزه الإبداعي، الذي يستحق إيذاء النفس، بادرة إحساس بالذنب. فكل ما يتحدث عنه ببساطة يعتبر جزءا من مهنته. ويبدو لي أن هذا له علاقة ما بالتشيخوفية نفسها.

**● لو استطعنا أن نقارن الوصف الذي أعطاه «تريجورين» لـ«نينا» عن العلمية الإبداعية مع شهادات تشيخوف نفسه في رسائله، يمكننا أن نعثر على العديد من القواسم المشتركة بينهما. والسؤال هنا يدور حول كيفية انعكاس ذات تشيخوف على أبطال «النورس»، وهذا يظهر بشكل دائم في كافة المناقشات الأدبية والمسرحية، وفي كل مرة يتم حسم هذا التشابه أحيانا لصالح «تريجورين»، وأحيانا لصالح «تريبليف» أو «نينا»، أو أية شخصية أخرى. وأحيانا يجردون تشيخوف ويقصونه تماما عن أبطاله.**

ـ سام كوجان: أعتقد أن تشيخوف يوجد إلى حد كبير في «تريجورين»، لكن ككاتب وليس كإنسان.

**● وكإنسان؟**

ـ سام كوجان: كإنسان فهو يوجد تقريبا في جميع أبطال المسرحية. وأعتقد أنه رأى نفسه في «زاريتشنايا» وفي «تريبليف» وفي «سورين»، وعلى نحو ما في «أركادينا». فهو لم يكن يستطيع أن يكتب شخصية مثل «أركادينا» لو لم تكن لديه أفكارها أو بعض منها. ويمكن قول ذلك أيضا عن باقي الشخصيات، حتى عن «شمرايف». وأنا لا أقول هنا أنه «شمرايف» بعينه. ولكن عندما رصد تشيخوف أفكار هؤلاء الناس، فقد عثر عليها أو على ما يشابهها في نفسه أيضا.

ـ فريد بيكتشانتايف: في اعتقادي ان تشيخوف يقف في منطقة محايدة على الرغم من وجود تواز في الرؤية بين تشيخوف و«تريجورين». وهذا التوازي ليس فقط في رؤية العملية الإبداعية بعمومها، ولكن أيضا في رؤيته لعملية النجاح، والتي كان ينظر إليها تشيخوف أيضا بحذر شديد.

**● تتضمن «النورس» موضوعا هاما يخص مسألة النجاح، وغالبا ما يكون هناك عدم توافق، أو عدم تطابق بين النجاح الظاهري على مستوى النشر وتقبل الجمهور، وبين النجاح الداخلي على مستوى النفس. فمثلا «تريجورين» كاتب مشهور، ولو صدقنا ما يقوله في المسرحية، لوجدنا أنه «لا يحب نفسه ككاتب» و«لم يكن معجبا أبدا بنفسه». وهذا ما يحدث بالضبط في النهاية مع «تريبليف» الذي يظهر لديه عدم الرضا عن النفس وبالتحديد عندما يبدأون في نشر أعماله على الرغم ان البداية كانت على عكس ذلك تماما.**

**أما بالنسبة لـ«أركادينا»، فلو صدقنا قصصها عن استقبال الجمهور الحماسي، فسوف نجد أن النجاح الظاهري يتوافق مع معالم الشعور الذاتي لديها. وهنا يتطرق بنا الحديث حول نجاحات «نينا». فمن الصعب ان نتحدث عنها بنفس الطريقة المختصرة التي فعلها «تريبليف»، وكما فعلت هي مع نفسها أيضا.**

ـ فريد بيكتشانتايف: ومع ذلك فإن «نينا» تتكلم أكثر ما يمكن عن النجاح والمجد. وأعتقد أنه بذلك المفهوم توجد لدى «نينا» لحظة حساسية تحملها معها دائما. وعندما ينتزع «تريجورين» خيط الحديث من «نينا» حول هذا الموضوع تحديدا، فيمكننا ان نستخلص من كلماته أن الإنسان المبدع ينتهي إحساسه بما

يبدعه في اللحظة التي ينتهي فيها من عملية الإبداع.. بمعنى ان الحديث هنا يدور حول شيء غير مدرك أو محسوس، بالتحديد حول ذلك الشيء الذي تحمله، أكثر من الجميع وبدرجة عالية من الخيال والحساسية، «نينا» الحالمة بالنجاح والمجد.

**● ولكن هل تعتقدون أن ادعاءات «نينا» لها ما يبررها حول هذا الموضوع؟ وهل تستطيع أن تصبح ممثلة كبيرة؟ وان طموحاتها النزقة يمكن ان تصبح فقط مجرد انفعالات عاطفية؟ إن تشيخوف لم يعط كعادته إجابات محددة، ولكن هل فكرتم اثناء إخراج المسرحية حول هذه النقطة؟**

ـ فريد بيكتشانتايف: بالطبع لا توجد إجابة عند تشيخوف، ومن الممكن أن يكون الجوهري ليس في ذلك. فالمهم هنا أن «نينا» تشعر بحقها في الإبداع، وتؤمن بنفسها كممثلة. ولكن أية ممثلة يمكن أن تصبح؟ فهذا ما لا أعرفه. وربما تصبح ممثلة جيدة.

● عندما نكرر كلمات الطبيب «دورن»: «معنى ذلك انهم جميعا موهوبون؟» نرى انه لا يمكننا هنا تجاوز إشكالية الموهبة في مسرحية «النورس»، حيث إن تشيخوف قد أعطى فقط تصوره بالنسبة لـ«تريبليف» الذي «قضت عليه موهبته» ـ على الرغم من أن الكثير من المخرجين لا يلتفتون إلى هذا الموضوع عندما يتناولون هذا النص ـ ولكن ماذا يمكننا أن نقول بالنسبة للشخصيات الأخرى؟ هل أبطال «النورس» موهوبون حقا؟

ـ سام كوجان: أعتقد أننا جميعا ولدنا على قدر ما من الموهبة. ولكن ما يحدث بعد ذلك يعتمد علينا. فغالبا ما نقتل هذه الموهبة بأيدينا وهذا ما يحدث مع أبطال «النورس».

**● معنى ذلك أنكم تعتقدون أن مواهبهم الفطرية لم تتحقق بذنب منهم؟**

ـ سام كوجان: نعم، الذنب بالتحديث ذنبهم. فلقد كان «تريبليف» بالفعل مقموعا ومنسحقا ومشوها. ومن المعروف ان عملية تكوين شخصية ـ هوية ـ الإنسان تتم بشكل سريع منذ ولادته وحتى بلوغه سن ١٥ أو ١٦ سنة تقريبا. أي عندما نفهم انه بإمكاننا أن نعيش باستقلالية ودون مساعدة الوالدين والمدرسة... الخ وعملية التغيير هذه تستمر بالطبع، لكن عملية التطور المصاحبة لها تسير بشكل أبطأ نسبيا. وإذا ما تحدثنا على ضوء علم فن الممثل الذي ندرسه للطلاب في المعاهد، فسنجد أن كلا منا يختلف عن الآخر في مدى وصوله إلى حالة ما يسمى بالتفتت أو التآكل الذهني. فعندما نصل إلى سن ١٥ أو ١٦ سنة نكون قد خلقنا لأنفسنا هذه الحالة التي تتسبب بعد ذلك في إيقاف موهبتنا. وسوف نحصل على حريتنا فقط عندما نستطيع التخلص من حالة التفتت الذهني هذه. ومن المؤسف أن ذلك لا يحدث في أغلب الأحيان. ومن ثم نجد أننا لا نستطيع في المستقبل التخلص من حالة الدوران حول ساقية صنعناها وربطنا أنفسنا إليها بأيدينا، ونجد أننا أصبحنا صورا داخل إطارات معلقة. وعلى سبيل المثال، فنظرية «الرومانتيكية» مبنية أساسا على هذه الفلسفة، فمن الممكن وبشكل لا إرادي أن نقتنع أنفسنا بأن الناس الذين يعانون، فقط هم الموهوبون. ومن وجهة نظري، فهذه الفكرة ليس لها أي أساس من الصحة، لأنه بشكل أو بآخر نرى الكل يعاني، وفي النهاية لا نجد

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA مكتبة الإسكندرية

سوى عدد قليل جدا من الموهوبين. ويتبين لنا في النهاية أن المعاناة لا تزيد من الموهبة، بل على العكس فهي تطفئها.

**● إن جميع أبطال «النورس» يعانون بدرجات ما متباينة، فهل يمكن القول بأنها مسرحية رومانتيكية؟**

ـ سام كوجان: لا. لأن تشيخوف لم ينظر إلى معاناتهم بجدية. وأعتقد أن جميع مسرحيات تشيخوف، بما فيها «النورس» تدور حول الحياة الضائعة وغير المجدية للناس الذين يملكون ما فقده تشيخوف نفسه، أي مواصلة الحياة والاستمرارية، حيث أصيب بأول نزيف وهو لم يبلغ بعد سن السادسة والعشرين. لقد رأى أن من يملك هذه الثروة ينفقها على الأوهام المغرورة التي لا تنطوي على أية سعادة، وإنما تنطوي على معاناة شديدة الوطأة يتعود عليها الإنسان ولا يمكنه الحياة دونها، وبذلك يدمر نفسه، ويقضي على موهبته.

ـ فريد بيكتشانتايف: أعتقد ان ما دمر «تريبليف» هو الإحساس بالموهبة. فهو قد عرف أنه يمتلك هذه الموهبة، ولكنه لم يكن متحررا منها، ومن ثم فلم يستطع العثور على نقطة التقاطع مع موهبته الفطرية، ولم يتمكن من تحقيق ذاته بواقعية، فتشوش على العكس من «نينا» التي استطاعت أن تفعل ذلك.

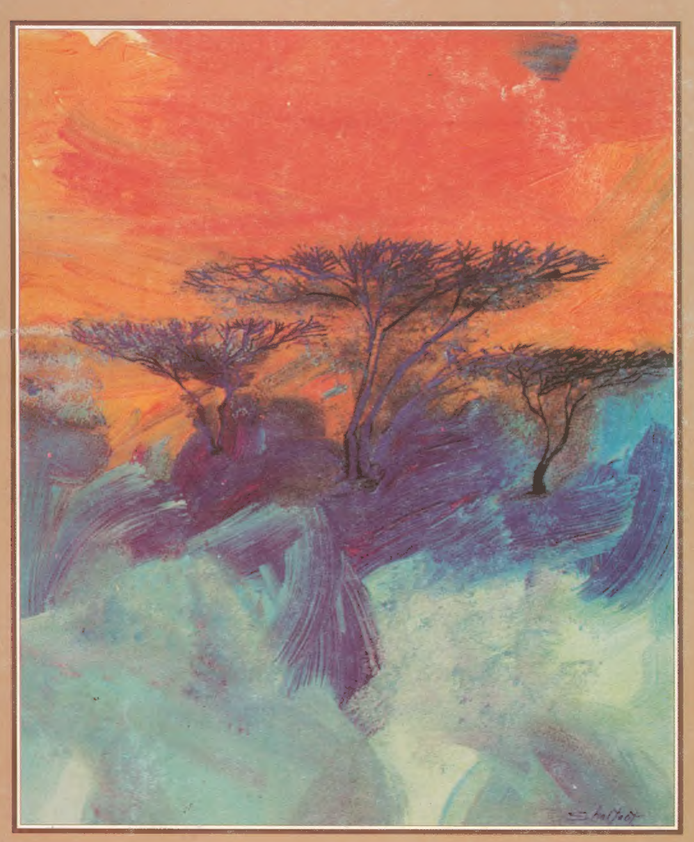
**●على مدى سنوات طويلة، ومن خلال مختلف العروض المسرحية «النورس»، ارتبط أبطالها بالفن. وبالتالي فقد شغلوا أحيانا المقام لأولى من الأهمية، وفي أحيان أخرى تمت مساواتهم بالأبطال الآخرين. فهل هناك بالفعل تلك الميزات الكبيرة والواضحة التي تفصل بين «زرايتشانيا» و«أركادينا» و«تريبليف» و«تريجورين»، وبين الشخصيات الأخرى؟ أم أن الهوية الإبداعية للأبطال لم تشكل لكما عائقا أثناء عملية الإخراج؟**

ـ سام كوجان: باعتقادي أنه في البداية يجب تحديد معنى الهوية. فمن وجهة نظري، الهوية تعني في الأساس عملية التفكير، أو لنقل بشكل أدق طريقة التفكير. فما هو وجه الاختلاف مثلا، بين هويتي وهويتك، أو هوية أي إنسان آخر؟ إنه ببساطة يتمثل في طريقة التفكير لدى كل منا. إضافة إلى ذلك، فالأفكار لا تنتهي في رؤوسنا من تلقاء نفسها. فنحن نفكر أفكارا ظاهرية واضحة، مثلا نرى الحقيبة وجهاز التسجيل والقطة والإنسان، ولكن لكل فكرة من أفكارنا منطقة خفية، أو انعكاسا داخليا بالنسبة للمنطقة الظاهرة من الأفكار، أو للصور الظاهرية التي تمثل قمة جبل الجليد الطافية فوق الماء. وبشكل أو بآخر فإن مناطق التفكير الخفية تظهر. وبالتالي يمكننا تحديد هوية الإنسان وشخصيته على ضوء نوعية أفكاره. ومن البديهي أنه لو اتجه الناس إلى الفن، فسوف يبدأون في التغيير، وستتغير أفكارهم غير المرئية.

ـ فريد بيكتشانتايف: أنا لم أتخذ هذه الطريقة في التعامل مع الأبطال. لكن يبدو لي ان «زاريتشنايا» و«تريبليف» و«تريجورين» يقفون على الحدود بين الحياة والفن. وبشكل عام فالمسرحية تدور حول الفن في الحياة والحياة في الفن، وحول تلك الحدود الفاصلة بينهما، والتصادم المستمر بين الفن والواقع، والتنافر الدائم بينهما، ذلك التنافر الذي يمكن لإنسان أن يتغلب عليه ويتجاوزه، بينما لا يستطيع إنسان آخر أن يفعل ذلك.

لوحة الغلاف الأول: (ركن شرقي)
للفنانة الكويتية سميرة اليعقوب

# AL Bayan



من طبيعة سيناء للفنان د. كمال شلتوت